INDISCHE BUCHMALEREIEN

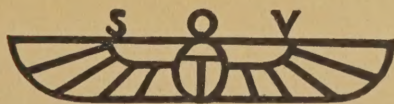
AUS DEM JAHÂNGÎR-ALBUM
DER STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN

VON

ERNST KÜHNEL

UND

HERMANN GOETZ



SCARABAEUS-VERLAG G.M.B.H. BERLIN

Das vorliegende Werk folgt als zweiter Band der Reihe Buchkunst des Orients dem im Frühjahr 1923 herausgegebenen ersten Bande F. Sarre „Islamische Bucheinbände“.

Die englische Ausgabe dieses Werkes erschien bei Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., London.

Von der deutschen Ausgabe dieses Werkes erschien eine einmalige Luxusausgabe von 35 numerierten Exemplaren auf handgeschöpftem Bütten gedruckt. Diese Ausgabe ist in Ganzleder mit der Hand gebunden. Nr. 1—25 wurden dem Buchhandel übergeben. Nr. I—X sind nicht für den Buchhandel bestimmt.

BUCHKUNST DES ORIENTS

ZWEITER BAND



SCARABAEUS-VERLAG G.M.B.H. BERLIN


S
V

ERNST KÜHNEL UND HERMANN GOETZ



INDISCHE BUCHMALEREIEN

V O R W O R T

Durch einen glücklichen Zufall auf ein lange verschollenes, hervorragendes Denkmal der indischen Kleinmalerei aufmerksam geworden, glaubten die Verfasser es in einer besonderen Publikation weiteren Kreisen zugänglich machen zu sollen. Sie erhofften von ihrer Zusammenarbeit Ergebnisse, die in mehr als einer Hinsicht von Nutzen wären für die Kenntnis von der letzten Glanzperiode Indiens unter den Moghulkaisern, sahen aber dabei voraus, daß auch manche durch die Beschäftigung mit dem Jahângîr-Album angeregte Frage vorerst noch unbeantwortet bleiben würde.

Da es sich um völlig unveröffentlichtes Material handelte, mußte auf die Reproduktionen besonderes Gewicht gelegt werden, und wenn das Werk in dieser Hinsicht reicher ausgestattet werden konnte, als ursprünglich beabsichtigt war, so ist das sowohl dem bereitwilligen Entgegenkommen der Herren Generaldirektor Geheimrat Dr. Milkau und Direktor Dr. Pretzsch von der Preußischen Staatsbibliothek zu danken wie der Opferwilligkeit und den unermüdlichen Bemühungen des Verlagsinhabers, Herrn W. Grote-Hasenbalg. Für wertvolle Unterstützung und freundliche Auskünfte sind die Autoren ferner verpflichtet den Herren Prof. Vogel von der Leidener Universität, Prof. von Lecoq von der Indischen Abteilung und Dr. Bock vom Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin.

Der Anteil der beiden Verfasser an der textlichen Bearbeitung geht einigermaßen aus der Inhaltsübersicht hervor; in den gemeinsam gezeichneten Kapiteln wurden Beiträge von beiden Seiten nach sachlichen Gesichtspunkten zusammengefaßt. Die redaktionelle Arbeit besorgte der an erster Stelle genannte Autor.

Berlin, März 1924. E. Kühnel. H. Goetz.

I N H A L T

Seite

Beschreibung, Alter und Herkunft des Albums
Von E. Kühnel und H. Goetz 1

Der historische Hintergrund und die Porträts
Von H. Goetz 12

Das kulturelle Milieu
Von E. Kühnel und H. Goetz 20

Kostümgeschichtliche Erörterungen
Von H. Goetz 28

Kunsthistorische Untersuchung
Von E. Kühnel
1. Die Randmalereien 36
2. Die Miniaturbilder 43
3. Stiche und Schriftproben 50

Anhang
Von H. Goetz
I. Die Jesuiten am Moghulhofe 53
II. Sir Thomas Roe's Bericht 57

Register
Namen- und Sachregister 60
Tafelverzeichnis 61
Folioregister 62
Literaturverzeichnis 62

Tafeln
Einfarbig 36, 39, 41, 47
Vielfarbig . . . . XI, und T. 1—19
Zweitonig . . . . T. 20—43



fol. 18b: Jahângîr Pâdishâh
(1605–1627)

Die Buchbinderarbeiten nach Angaben von L. Zabel besorgte Lüderitz & Bauer, Berlin SW 48.

Die Handeinbände der Ganz- und Halblederausgaben fertigte die Werkstatt für Handeinband F. Meink, Berlin W 30, an.

Sämtliche Druckplatten und die gesamte Drucklegung wurden ausgeführt in den Werkstätten der Dr. SELLE & CO. A. G. BERLIN SW 29.





BESCHREIBUNG, ALTER UND HERKUNFT DES ALBUMS

Das Album, das den Gegenstand der vorliegenden Veröffentlichung bildet, war durch einen Zufall in die Kartenabteilung der Preußischen Staatsbibliothek (unter der Signatur: „Libr. pict. A. 117") verschlagen und blieb so, trotz seiner Bedeutung für die Kunst- und Kulturgeschichte des mohammedanischen Indien, bisher ungenützt. Es hebt sich schon äußerlich durch die sorgfältige Herrichtung und das große Format (40×53½ cm) vor den meisten ähnlichen Sammelbänden hervor, denen es sich aber hinsichtlich der Anordnung des Inhalts im allgemeinen anschließt. Wie in diesen, so sind auch hier Schriftproben, Miniaturbilder und Kupferstiche zusammengeklebt, aber außerdem sind die umgebenden Blattränder sämtlich mit reichen Goldmalereien ausgestattet. Die Mode, sich derartige Alben anzulegen, kam zweifellos aus China, war seit etwa 1500 in Persien verbreitet und gelangte von da bald nach Indien, wo sie allmählich in immer weitere Kreise drang und sich bis ins 19. Jahrhundert erhielt.

Hier handelt es sich im ganzen um 25 Blatt, deren jedes auf beiden Seiten geschmückt ist, und zwar so, daß in unregelmäßigem Wechsel kalligraphische Arbeiten und Miniaturen die Mitte füllen. Im übrigen dürfte ein bestimmter Grundsatz bei der Ordnung des zu vereinigenden Materials kaum maßgebend gewesen sein; es ist weder eine sachliche Reihenfolge in den Motiven festzustellen, noch sind sie nach künstlerischen Gesichtspunkten nebeneinandergereiht. Nur bei der Ausführung einiger Randmalereien scheinen ästhetische Rücksichten auf das Mittelstück von Gewicht gewesen zu sein, und durch die Verwendung verschieden getönter Papiere suchte man den Zusammenklang womöglich noch zu erhöhen. Der Hauptvorzug unseres Albums vor anderen besteht jedenfalls darin, daß es ganz aus der Blüteperiode der Moghulmalerei stammt und daß vor allem die Randzeichnungen noch der besten Zeit angehören, während sie bei den meisten anderen erhaltenen Beispielen gewöhnlich erst viel später und dann schon ganz schablonenhaft hergestellt wurden.

Häufig sind in der Mitte mehrere Bilder — vor allem Porträts — zusammengeklebt und durch Hinzumalung die Übergänge verwischt, oft auch mußte ein Blatt, wenn es für den vorgesehenen Rahmen zu klein war, sich Ergänzungen gefallen lassen, die nicht immer mit der nötigen Sorgfalt ausgeführt wurden und daher leicht zu erkennen sind. Wo es galt, die Üppigkeit des Leistenschmuckes zu erhöhen, begnügte man sich nicht, den Karton, wie üblich, mit verschiedenen Motiven in Goldmalerei diskret zu beleben, sondern nahm bei figürlichen Darstellungen auch farbige Tuschen zu Hilfe. Die stärkere Betonung der Ränder erfolgte besonders auf den Blättern, deren Mitte von einem Schriftmuster eingenommen wird, während sie in den anderen Fällen, in denen sie der Miniatur als Rahmenwerk zu dienen hatten, gegen diese zurücktraten, nicht nur in ihren Abmessungen, sondern vor allem auch in der Wahl der Motive.

Von technischen Einzelheiten wird später noch, bei der kunsthistorischen Untersuchung, die Rede sein; im folgenden geben wir vorerst eine kurze Beschreibung der einzelnen Seiten, um dem Leser einen Überblick über den Inhalt und seine Anordnung zu ermöglichen, und bemerken, daß die Numerierung von links nach rechts — in der bei uns üblichen Richtung — vorgenommen ist: da es sich um eine willkürliche Zusammenstellung handelt, so hat es nichts auf sich, ob das Album im europäischen oder im orientalischen Sinne geblättert wird.

Fol. 1 a Mitte: Schriftprobe auf ornamentalem Grund in Talîq, signiert „Faqîr Mîr ʿAlî", umgeben von persischen Versen kleineren Formats.
Rand: In Goldmalerei Felsen mit Bäumen und Vögeln, dazwischen einzelne farbig getönte, figürliche Darstellungen (vgl. Taf. 28).

Fol. 1 b Mitte: Die heilige Familie mit dem Johannesknaben. Miniatur (Abb. Taf. 41), oben und unten ergänzt, in doppeltem Arabeskenrahmen.
Rand: In Goldmalerei zwischen Bäumen und Felsen jagende Tiere; eingestreut kleine Vögel in bunten Farben.

Fol. 2 a Mitte: Zwei Madonnenbilder übereinander, seitlich ergänzt, von dem unteren ein Baum ins obere (Taf. 42) ragend. Ringsum gegliederter Arabeskenrahmen.
Rand: In Goldmalerei zwischen Felsen und Bäumen Szenen kämpfender, jagender und ruhender Tiere, eingestreut bunte, kleine Vögel.

Fol. 2 b Mitte: Schriftproben in Talîq, signiert „Mîr ʿAlî al-Kâtib", auf einem Grund von Arabesken.
Rand: In Goldmalerei zwischen Dolden und Blüten Jagdtiere und farbig schattierte Fische, als Unterbrechungen ganze und halbe Herzmedaillons mit je zwei Figuren in verschiedenen Goldtönen mit leichten Farben (Taf. 25, farb. Ausschnitt Taf. 12).

Fol. 3 a Mitte: Kupferstich von Sadler nach M. de Vos: Der bethlehemitische Kindermord, darüber zwei kleine Stiche nebeneinander (Vier Evangelisten und Herabkunft des hl. Geistes).
Rand: In Goldmalerei zwischen Felsen, Bäumen und Sträuchern einzelne Tiermotive; eingestreut bunte, kleine Vögel.

Fol. 3 b Mitte: Schriftprobe in großem Talîq, sign. „Faqîr 'Alî", in blaugrauen Wolken zwischen reichem Arabeskenwerk auf Goldgrund.
Rand: In Goldmalerei Felsen mit Sträuchern und Vögeln, dazwischen in leichter Färbung einzelne Figuren (Taf. 21).

Fol. 4 a Mitte: Schriftprobe in Talîq auf Goldgrund mit Blütenranken und Wolkenbändern.
Rand: Landschaft in Goldmalerei, mit einzelnen Figuren, sämtlich von europäischen Vorbildern inspiriert, in verschiedenen Goldtönen und hellen Farben.

Fol. 4 b Mitte: Vier Miniaturporträts (Abdallah Khân, Khizr Khân, Bakhtar Khân, Abd-al-Wahâb; farb. Taf. 5 bis 8).
Rand: Goldmalerei von Blütenranken und Lanzettblättern, darin drei ganze und zwei halbe Medaillons mit farbigen Tiermotiven (daraus farb. Abb. Taf. 18).

Fol. 5 a Mitte: Talîqschrift in zwei Größen über Blütenranken auf Gold, sign. „Mîr ʿAlî".
Rand: Goldmalerei von Felsen und Sträuchern, dazwischen christliche Motive in modellierenden, hellen Tönen (vgl. Taf. 30).

Fol. 5 b Mitte: Bildnis im persischen Stil (farb. Taf. 9) in einem Rahmen von persischen Versen und Arabesken.

Rand: In Goldmalerei zwischen Felsen und Sträuchern jagende Tiere; eingestreut in bunten Farben viele Vögel (daraus farb. Taf. 11).

Fol. 6 a Mitte: Schriftproben in mehreren Kolumnen in Talîq und Nastalîq zwischen Blütenranken und Wolkenbändern auf Gold, zum Teil sign. „Mîr 'Alî al-Kâtib" und „Sultân 'Alî".
Rand: In Goldmalerei bergiges Gelände mit Sträuchern, von Vögeln belebt, dazwischen in Gouachetönen verschiedene Einzelfiguren (sitzende Dame, stehender Inder, Christin mit gehendem Kind, Prinz mit Höfling, sitzender Falkner; daraus farb. Abb. Taf. 16).

Fol. 6 b Mitte: Drei Miniaturen zusammengeklebt (tanzender Asket und Pilger mit Hund; Abb. Taf. 40; Fakire unter einem Baum); neben der unteren eine Landschaft mit Luchsen zur Ergänzung hinzugemalt.
Rand: In Goldmalerei Arabesken und Drachen, die Wellen und Spitzovale bilden, dazwischen Ranken mit größeren und kleineren Blüten. Eingestreut bunte, kleine Vögel.

Fol. 7 a Mitte: Vier Felder Talîqschrift über Goldgrund mit bunten Zweigen, von Vögeln belebt; alle vier von demselben Kalligraphen signiert, aber in verschiedener Fassung („Faqîr 'Alî", „Mîr 'Alî", „Mîr 'Alî al-Kâtib").
Rand: In Goldmalerei in einer Felslandschaft mit Bäumen und Sträuchern weidende Schafe und Ziegen, dazwischen, farbig getönt, figürliche Motive (Taf. 26).

Fol. 7 b Mitte: Kupferstich von Joh. Sadler nach M. de Vos (1582): Die hl. Familie auf der Fahrt nach Nazareth. Darüber zwei kleinere Stiche nebeneinander („Noli me tangere" und Anbetung der Könige).
Rand: In Goldmalerei Felslandschaft mit Tierkampfszenen; eingestreut kleine bunte Vögel.

Fol. 8 a Mitte: Kupferstich von Th. Galle nach Joh. Stradanus: Schindung des Marsyas. Darüber zwei kleinere Stiche nebeneinander (Christi Auferstehung und Abstieg zur Hölle).
Rand: In Goldmalerei große Blüten an dünnen Stengeln, dazwischen, farbig getönt, Kampffische, Fabeltiere und Tiermasken; in kräftigen Farben kleine Vögel (s. Abb. Taf. 42).

Fol. 8 b Mitte: Über Goldgrund mit Blütenranken Schriftproben in zwei Größen und Kolumnen, signiert „'Alî al-Kâtib" und „Faqîr Mîr 'Alî"; als Füllung 2 kleine Felder mit Vögeln (daraus farb. Abb. Taf. 19).
Rand: Felslandschaft mit Bäumen in Goldzeichnung, darin farbig getönt einzelne Figuren: meditierender Scheikh und lesender Jüngling (Abb. Taf. 38), Page mit gesatteltem Pferd (farb. Taf. 14); Mann mit Spülkanne, Kniender mit Buch.

Fol. 9 a Mitte: Zwei Schriftproben in Talîq, signiert „Faqîr 'Alî" und „Faqîr Mîr 'Alî", und zwei kleinere Stiche (Johannes d. Ev., bez. R. S., und Affe am Baum, nach Dürer, Abb. Taf. 43).
Rand: Hügel mit Sträuchern in Goldzeichnung, dazwischen einzelne Figuren christlicher Bedeutung und Moghulfürst mit Diener, einen Fakir besuchend.

Fol. 9 b Mitte: Szene aus dem Iskandar-Nâmah (Alexanderliede). Miniatur im persischen Stile, an allen Seiten ergänzt.
Rand: Goldmalerei von Blütenzweigen mit Tiermasken.

Fol. 10 a Mitte: Talîqschrift über blumig belebtem Goldgrund, bez. „Faqîr 'Alî al-Kâtib".
Rand: Zwischen Felsen und Sträuchern in Goldzeichnung leicht getönte figürliche Szenen (Fürstin mit Dienerinnen, Fürst mit Höfling und Diener, trinkender Fürst und Lautenspieler; farb. Taf. 15).

Fol. 10 b Mitte: Die Frauen am Grabe. Miniatur, an allen Seiten ergänzt (Abb. Taf. 41).
Rand: In Goldmalerei zwischen Felsen und Bäumen kämpfende Tiere; eingestreut kleine, bunte Vögel.

Fol. 11 a Mitte: Rast des Shâh Ismaîl. Miniatur im persischen Stile (Abb. Taf. 33), an allen Seiten ergänzt.
Rand: In Goldzeichnung Zackenmuster mit Zweigen, an denen Blüten und Tiermasken; eingestreut bunte, kleine Vögel.

Fol. 11 b Mitte: Talîqschrift über Goldgrund mit dichten Blütenranken, bezeichnet „Faqîr 'Alî al-Kâtib".
Rand: In Goldzeichnung Felsen und Sträucher, dazwischen leicht getönt figürliche Motive, meist europäischen Ursprungs (Taf. 29).

Fol. 12 a Mitte: Seeschlacht. Miniatur, oben und unten ergänzt (Taf. 31 und farb. Ausschnitt Taf. 3).
Rand: Goldmalerei von Blütenranken mit kleinen Medaillons, in denen bunte Vögel.

Fol. 12 b Mitte: Schriftmuster in Talîq, signiert „Faqîr 'Alî al-Kâtib".
Rand: Goldmalerei mit leicht getönten Jagdszenen (Taf. 23 und farb. Ausschnitt Taf. 17).

Fol. 13 a Mitte: Vier Miniaturen zusammengeklebt, davon drei mit Darstellungen indischer Büßer (vgl. Abb. Taf. 40, 41), als vierte eine Kuh mit Kalb in einer Landschaft.
Rand: In Goldmalerei Wellenmuster von Arabesken und Blütenranken; eingestreut kleine, bunte Vögel.

Fol. 13 b Mitte: Schriftmuster in großem Talîq, signiert „Faqîr 'Alî", ringsum persische Verse in Nastalîq.
Rand: In Goldmalerei Felsen mit Sträuchern, dazwischen leicht getönt Einzelfiguren und Gruppen (schreibender Scheikh mit zwei Schülern, Diener mit Tasse, Studierende vor einem Klappult, Gelehrter mit Büchern und meditierender Jüngling, Maler beim Papierglätten; daraus Abb. Taf. 38, mit der Signatur von Balchand).

Fol. 14 a Mitte: Am Stadttor. Miniatur, fast ganzseitig (farb. Taf. 1).
Rand: In Goldzeichnung Lanzettblätter und Palmetten, dazwischen einige bunte Vögel.

Fol. 14 b Mitte: Zwei Schriftproben in Talîq, sehr ähnlich, die eine signiert „Mîr 'Alî", die andere „Sultân 'Alî al-Mashhadî".
Rand: Felsen und Strauchwerk in Goldmalerei, dazwischen leicht getönt Einzelgestalten gelehrter Männer (meist stehend, der eine unterrichtend, ein anderer mit einem Knaben, zwei weitere — Ärzte? — im Gespräch).

Fol. 15 a Mitte: Kaiser Humâyûn im Gebirge. Miniatur, fast ganzseitig (Tafel 32 und farb. Ausschnitt Taf. 4).
Rand: Kleine bunte Vögel auf Palmettranken in Goldmalerei.

Fol. 15 b Mitte: Schrifttafel in Nastalîq mit Arabeskenleisten oben und unten.
Rand: In Goldmalerei felsiges Gelände, darin mit leichter Tönung einzelne Jäger in verschiedener Auffassung (vgl. Taf. 27 und farb. Taf. 17).

Fol. 16 a Mitte: Talîqschrift über Goldgrund mit Blütenranken, signiert „'Alî al-Kâtib".
Rand: Felsen und Sträucher in Goldmalerei, dazwischen, farbig getönt, einzelne Gestalten (Gelehrte und Studenten, stehend und sitzend; Fürst mit Dienern; zechender Jüngling und Page).

Fol. 16 b Mitte: Mordszene in einem Palast. Miniatur, fast ganzseitig (farb. Taf. 2).
Rand: Auf blauem Grunde in Goldmalerei Wellenmuster von Blüten und Palmetten.

Fol. 17 a Mitte: Schrifttafel in Nastalîq, vierteilig.
Rand: Felslandschaft mit Bäumen in Goldmalerei, dazwischen verschieden stark getönt einzelne Figuren aus dem täglichen Leben (Gelehrte, gehend, sitzend und beim Essen; Getränke bereitende und genießende Scholaren; Prinz mit zwei Höflingen).

Fol. 17 b Mitte: Die Elstern. Malerei auf Leinwand (farb. Taf. 10), oben und unten wenig ergänzt.
Rand: Blütenranken in Goldmalerei, unterbrochen von Kreuzmedaillons, in denen je ein farbiger Vogel.

Fol. 18 a Mitte: Schriftmuster in Talîq in grauen Wolken über Goldgrund mit Wolkenbändern und Blumenranken.
Rand: Felsen und Sträucher in Goldmalerei, dazwischen leicht getönte Einzelfiguren von Schreibenden und Handwerkern (Taf. 20).

Fol. 18 b Mitte: Vier Miniaturbildnisse, darunter Kaiser Jahângîr, zusammengeklebt (Abb. Taf. 36, 37, farb. Taf. vor dem Text).
Rand: In Goldmalerei und zackiger Gliederung zarte Blütenzweige, dazwischen viele kleine, bunte Vögel.

Fol. 19 a Mitte: Große Talîqschrift in blauen Wolken über Goldgrund.
Rand: Berglandschaft mit Sträuchern in Goldmalerei, dazwischen einzelne Figuren in Goldtönen mit leichter Färbung (stehender Gelehrter; Fürst mit Dienern, Blumen entgegennehmend; Diener an einem Tische mit Vasen, Schalen und Flaschen; Speisenträger).

Fol. 19 b Mitte: Shaikh Majd ad-dîn. Miniatur im persischen Stile, von Zierleisten eingerahmt, mit der falschen Signatur „Behzâd“, mehrfach angestückt.
Rand: In Goldmalerei zwischen Felsen und Sträuchern verschiedene Tierszenen; eingestreut bunte Vögel.

Fol. 20 a Mitte: Schriftprobe in Talîq auf ornamentalem Goldgrund, bezeichnet „Faqîr Mîr ‘Alî“, darüber eine Leiste mit vier farbigen Vögeln.
Rand: In Goldmalerei Felsen mit Sträuchern, dazwischen musizierende Figuren und Zweikampfszenen, farbig getönt (Taf. 22 und farb. Abb. Taf. 18).

Fol. 20 b Mitte: Vier Miniaturbildnisse vor grünem Hintergrund (die Persönlichkeiten außer Asaf Khân unbekannt, dieser in Abb. Taf. 36).
Rand: Vegetabile Motive in Goldmalerei; eingestreut bunte Vögel.

Fol. 21 a Mitte: Vier Miniaturbildnisse (darunter zwei von Malern bei ihrer Arbeit (Abb. Taf. 39).
Rand: wie fol. 18 b.

Fol. 21 b Mitte: Schriftprobe in Talîq auf Goldgrund mit Blütenranken, signiert „Mîr ‘Alî al-Kâtib“.
Rand: Zwischen Felsen und Sträuchern in Goldmalerei leicht getönt einzelne Figuren und Gruppen (thronender Fürst mit Jagdfalke und Dienern, deren einer erlegte Enten bringt; Getränkemischer; Sorbetschänke; Wasserholer am Ziehbrunnen; Wasserverkäufer einem Knaben einschenkend, daraus farb. Abb. Taf. 19).

Fol. 22 a Mitte: Schriftprobe in Talîq auf Goldgrund mit Blütenranken, signiert „‘Alî al-Kâtib as-Sultânî“.

Rand: Zwischen Felsen und Sträuchern in Goldmalerei leicht getönt einzelne Gelehrte und Studierende (teils stehend mit Büchern, teils diskutierend; u. a. Prinz Selîm vor dem Shaikh Salîm Chishtî, farb. Abb. Taf. 14).

Fol. 22 b Mitte: Vier Miniaturbildnisse (Sûraj Singh, Bahâdur Khân, Mahâbat Khân, Rânâ Karan) vor grünem Hintergrund (Abb. Taf. 35).
Rand: In Goldmalerei große Wellenblätter mit Spitzovalen; eingestreut kleine Vögel.

Fol. 23 a Mitte: Vier Miniaturbildnisse (Râô Bhâra, Khân Khânân, Jâm) mit verschiedenfarbigem Hintergrund (daraus Abb. Taf. 36, 37).
Rand: Blumenmuster in Goldmalerei, darin bunte Vögel, z. T. paarweise.

Fol. 23 b Mitte: Talîqschrift, signiert „Faqîr Mîr 'Alî", auf Goldgrund mit Ranken.
Rand: Zwischen Felsen und Sträuchern in Goldmalerei, leicht getönt, drei Figurengruppen (Lehrer und Schüler, Derwisch und Molla, Moghulfürst und Râjpute).

Fol. 24 a Mitte: Nastalîq-Schrift in zwei Kolumnen, in zweifarbigen Wolken, beide signiert „Sultân 'Alî al-Mashhadî".
Rand: In Goldmalerei felsige Landschaft mit Bäumen, darin Einzelfiguren und Gruppen in mehreren Goldtönen mit Farben (Taf. 24 und farb. Ausschnitt Taf. 13).

Fol. 24 b Mitte: Abrichtung eines Elefanten. Miniaturmalerei, oben und unten ergänzt (Tafel 34).
Rand: In Goldmalerei zwischen Blütenranken größere zackige Medaillons mit Tierszenen und kleinere mit farbigen Vogelpaaren.

Fol. 25 a Mitte: Vier Miniaturbildnisse mit landschaftlichen Hintergründen (Kaiser Akbar, Ihtimâm Khân und Kêsavadâs, dieser in Abb. Taf. 39).
Rand: wie fol. 22 b.

Fol. 25 b Mitte: Schriftprobe in großem Talîq, signiert „Faqîr 'Alî".
Rand: Goldmalerei von Felsen und Sträuchern, dazwischen farbig getönt einzelne Figuren (Gelehrte und Scholaren, Derwisch, Trunkbereiter), sowie eine Gruppe mit der Signatur von Gôvardhan (Abb. Taf. 38).

Bei allen Blättern, die dafür in Frage kommen, sind die Schriftzeilen in verschiedener, oft diagonaler Haltung auf weißem, seltener getöntem Grunde stets in einzelnen Wolken mit zackigen Rändern ausgeführt und heben sich von dem farbig und ornamental belebten Goldfelde wirkungsvoll ab. Ebenso bewegen sich in den Randmalereien Personen und Tiere in einem stets gleichartigen, wenn auch in den Einzelheiten sehr mannigfach behandelten, landschaftlichen Hintergrunde von Felsen, Bäumen oder Sträuchern mit Vögeln in Goldzeichnung.

Wegen der Textstellen, in denen auf die verschiedenen Blätter bezw. auf Einzelheiten derselben eingegangen wird, verweisen wir den Leser auf die Register.

Es wird der Wert einer so interessanten Handschrift wie der unsrigen sehr beeinträchtigt, solange die Umstände ihrer Entstehung und ihrer Geschichte im Dunkeln bleiben. Als einem reinen Sammelalbum fehlen ihr aber alle diejenigen Angaben, aus denen man sich darüber ein klares Bild schaffen könnte. Denn die Inschriften und Daten einzelner Blätter erlauben auch hier, wie bei den meisten indischen Miniaturen-Alben, nur Schlüsse auf diese selbst und nicht darüber hinaus. Eine Notiz im Kataloge der Preußischen Staatsbibliothek besagt, daß das Werk aus dem Besitze des bekannten Aegyptologen Heinrich Brugsch-Pascha stammt. Dieser befand sich 1860—1861 mit der Preußischen

Gesandtschaft des Frh. von Minutoli in Persien und hat von dort eine Menge Handschriften mitgebracht. Doch wird gerade die uns hier interessierende nicht erwähnt. Aber eine Bemerkung über persische Malerei anläßlich seines Aufenthaltes in Isfahân kann sich nur auf unser Miniaturen-Album beziehen.[1]) Freilich hatte sich Brugsch-Pascha geirrt, wenn er es für persisch hielt; aber die Kenntnis der orientalischen Buchmalerei steckte damals noch in ihren ersten Anfängen.

Viel näher kommt der Wahrheit das Urteil Albrecht Webers, des einzigen, der dieser Handschrift sonst in der Literatur Erwähnung getan hat. In seiner Schrift „Über die Krishnajanmâshtamî (Krishnas Geburtsfest)“, Berlin 1868, schreibt er S. 349 ff.:

„Von weit größerer Bedeutung ist aber noch das zweite dieser Sammelwerke (Staatl. Bibliothek, Berlin, Acc. 9278, 9360). Dasselbe ergibt sich zunächst durch einen allen Blättern gemeinsamen, in Goldmalerei ausgeführten Rand, der bei jedem Blatt mit verschiedenen Figuren verziert ist, als ein einheitliches Kunstwerk. Von den in der Mitte dieses Rahmens befindlichen größeren Bildern sodann ist eine ganze Anzahl alte europäische Kupferstiche oder doch wenigstens Nachbildungen von solchen. Und zwar sind die Gegenstände derselben größtenteils der Geschichte Christi entlehnt. . . . Eine Madonna Dürers liegt in einer freien Nachbildung vor, und auch unter den in dem Rahmen in Goldmalerei ausgeführten Figuren findet sich die Madonna mit dem Kinde oder das Christuskind allein, oder sonstige Personen aus der heiligen Geschichte mehrfach vor. Daneben stehen denn nun ebenso zahlreiche andere Darstellungen, die hierzu keine Beziehungen haben, zum Teil auch europäischen, zum größten Teil aber entschieden indischen Charakters bzw. Ursprungs sind. Glücklicherweise ist uns nun auch das Datum dieser merkwürdigen Arbeit in völlig authentischer Weise erhalten. Auf dem Schlußblatte nämlich hat sich der indische Künstler, welchem die Ausführung des Ganzen offenbar angehört, selbst dargestellt, wie er eine Papierrolle seinem hohen Patrone, in dessen Auftrage er sein Werk vollführt hatte, darreicht (Fol. 25a, Taf. 39); und auf dieser Rolle stehen in Devanâgarî die Worte: „Hoheit Jelâleddîn Akbar Pâdishâh, lebe lang! Samvat 1646 (= a. d. 1590) am neunten der weißen Hälfte des Pausha, geschrieben von Keçavadâsa, dem Maler“. Auf Kaiser Akbars Befehl ist diese schöne Arbeit ausgeführt und von einem einheimischen Künstler Keçavadâsa.“

Obwohl die vorstehend abgedruckte Beschreibung bereits eine ungefähre Vorstellung von dem Aussehen des Albums gab, hat sie andere nicht angeregt, sich näher mit demselben zu befassen, und Albrecht Weber selbst beging den Fehler, daß er sich auf die eine Inschrift verließ, um die Herkunft des Ganzen zu bestimmen. Er übersah, daß das Blatt eingeklebt ist und nicht zum Hauptbestandteil des Albums gehört. In den Randmalereien aber, die aus einem Gusse sind, finden sich mehrere andere, minutiöse Signaturen persischer Fassung:

fol. 13 b (vgl. Taf. 38): عمل بالچند مصوّر — جهانگیر بادشاه عادل
„Werk des Malers Bâlchand. Jahângîr, der gerechte Kaiser“.

fol. 16 a: بکتابخانهٔ بادشاه بادشاهان جهانگیر نورالدین محمد بادشاه تمام شد
„In der Bibliothek Kaiser Jahângîr Nûr-ad-dîn Muhammad’s, des Königs der Könige, fertiggestellt“.

[1]) „Die eigentliche Blütezeit der Malerei bei den Persern ist längst vorüber, da die heutigen Leistungen von den Zeichnungen und Gemälden der Meister aus dem 15. und 16. Jahrhundert weit übertroffen werden. Die Epoche der Regierung Schah Abbas bildet auch hier wieder den Höhepunkt der Kunst. Die Werke dieser Zeit sind von einer außerordentlichen Schönheit und haben für Europa auch insofern ein besonderes Interesse, als der Einfluß europäischer Kunst, vermittelt durch Kaufleute, Priester und reisende Künstler, durch zahlreiche, zum Teil meisterhafte Kopien italienischer, französischer, holländischer und deutscher Bilder unverkennbar ausgedrückt ist. Wir haben Kopien en miniature bekannter Werke Raphaels und Albrecht Dürers aus Persien mit nach der Heimat gebracht, welche zu dem Schönsten gehören, was je der Pinsel des persischen Malers zu leisten imstande war.“ Persische Miniaturen dieser Art sind kaum bekannt geworden, um so eher kommen sie in indischen Alben vor, und in der hier genannten Zusammenstellung kennt sie wohl nur das unsrige (vgl. Reise der Kgl. Preußischen Gesandtschaft nach Persien, Leipzig 1862, S. 92 f.).

fol. 25 b (vgl. Taf. 38): عمل کمترین خانه زادان کوردهن جهانکیر شاهی ولد بهوانی داس خاتم شد سنة ۱۰۱۸
„Werk des geringsten der Hausgeborenen, Gôvardhan's, Dieners Jahângîr's, Sohnes des Bhavânî-Dâs, beendet im Jahre 1018 H. (a. d. 1609/10)".

Mit größerer Vorsicht sind einige in der Mitte der Blätter befindliche Daten und Inschriften zu benutzen, denn die zugehörigen Bilder sind sehr verschieden in Herkunft und Alter, und es müssen für unseren Zweck vorerst nicht nur die vielen europäischen Stiche, sondern auch die rein persischen oder die durch ihren Stil sich deutlich von den späteren abhebenden älteren Miniaturen der Moghul-Zeit ausscheiden. Es verbleiben dann folgende Texte:

fol. 4 b (vgl. Taf. 8): سنة ۱۰۲۳ شبیه بختر خان کلاوت که دامار عادل خان می‌شود در اجمیر آمده ملازمت...
„Bildnis von Bakhtar Khân Kalâvant, welcher der Schwiegersohn 'Adilkhâns ist, nach Ajmîr gekommen, (machte er) seine Aufwartung im Jahre 1023 H." (= a. d. 1614/15).

fol. 14 a (vgl. Taf. 1): در کتابخانه حضرت ظل اللهی نورالدین محمد جهانکیر بادشاه غازی صورت تمام یافت سنة حد
„In der Bibliothek Seiner Majestät, des Schatten Gottes, Nûr-ad-dîn (Licht der Religion) Muhammad Jahângîr, des siegreichen Kaisers, fand das Bild seine Vollendung im Jahre 12 (erg. جلوس der Regierung; danach ergibt sich das Datum a. d. 1617/18)".

fol. 22 b (vgl. Taf. 35): عمل بسنداس صورت راجه سورج سنک طغائی خرم بساله ٤ مانند است سنة ۱۰۱۷
„Werk des Bishndâs. Bild von Râja Sûraj Singh, Onkel Khurram's, welcher im Jahre 4 sich (bei Hofe) aufhielt, anno 1017 H." (a. d. 1608).[1])

ibd. شبیه بهادر خان اوزبک حاکم قندهار عمل بشنداس
„Porträt des Gouverneurs von Qandahâr, Bahâdur Khâns, des Uzbeken, Werk des Bishndâs".

fol. 23 a (vgl. Taf. 36): شبیه خان خانان.......رقم منوهر سنة ۱۳ جلوس
„Porträt des Khân-Khânân. . . . Gemalt von Manôhar, im 13. Regierungsjahre" (erg. Jahângîr's; d. h. a. d. 1618).

ibd. شبیه راو بهاره زمیندار ولایت کچ رقم کووردهن سنة ۱۳ .... مطابق سنة ۱۰۲۷ در بلدهٔ احمداباد بملازمت
رسید حضرة نورالدین جهانکیر بن اکبر بادشاه غازی بهاره مذکور از زمینداران معتبر صوبهٔ کجراتست و بدیدن
هج یک از حکام این دیار نیامده بوده
„Bildnis von Râô Bhârah, Fürst des Landes Kachh (Cutch). Gemalt von Gôvardhan. Anno 13 (der Regierung) entsprechend dem Jahre 1027 H. (= a. d. 1617), kam er nach der Stadt Ahmadâbâd, um Sr. Majestät Nûr-ad-dîn Jahângîr, Sohn des Kaisers Akbar, seine Aufwartung zu machen. — Der erwähnte Bhârah ist der angesehenste von den Fürsten der Provinz Gujarât und war noch nie gekommen, um vor irgendeinem der Statthalter dieses Landes zu erscheinen".

ibd. (vgl. Taf. 37): شبیه جام رقم نادر الزمان
„Porträt des Jâm. Gezeichnet von Nâdir-az-Zamân".

Einige der vorstehend aufgeführten Inschriften, die sich auf den Zeitraum von 1608 bis 1618 erstrecken, sagen unzweideutig aus, daß unser Album der Bibliothek Jahângîr's angehörte, und andere

[1]) Toghâî bedeutet im Chagatai-Türkischen „älterer Bruder der Mutter". Sûraj Singh's Schwester Jôdh Bâî war die Mutter des Prinzen Khurram, des späteren Thronfolgers und Kaisers Shâh Jahân. 1608 war das vierte Regierungsjahr Jahângîrs.

beziehen sich in ihrer Datierung so ausdrücklich auf ihn, daß die betreffenden Blätter nur in seinem Auftrage entstanden sein können.

Nûr-ad-dîn Muhammad Jahângîr, der vierte Großmoghul von Indien, war am 30. August 1569 Kaiser Akbar dem Großen als dritter Sohn von einer Schwester des Râja Bhagavân-Dâs von Amber (Jaipur) geboren worden. Am 24. Oktober 1605 bestieg er nach dem Tode seines Vaters den Thron, den er bis zu seinem Ende im Oktober 1627 innehatte. Seine Regierung war eine der glücklichsten Zeiten Indiens. Das große Werk des Neuaufbaues des Reiches, das sein Vater in einem langen Leben voll schwerer Kämpfe in Angriff genommen hatte, kam nun zur Entfaltung. Seine Politik, ohne viel Selbständigkeit, war friedlich und setzte in nur bescheidenen Maßen die Eroberungen Akbars fort. Die Unterwerfung des Dekkan führte er mit geringem Erfolge weiter, Mêvar ergab sich, in Gujarât kamen Kachh (Cutch) und der Rest der Halbinsel Kathiavar unter seine Oberhoheit, im Himalaya wurde Kângrâ dem Reiche einverleibt, dagegen wurde Qandahâr 1622 an die Perser verloren. Viel wichtiger war die Entwicklung im Innern. Sie bedeutete die Fertigstellung dessen, was Akbar erstrebt, die Herrschaft eines Militärbeamtenstaates über ein Völkergemisch, dessen einzelne Teile, in gegenseitigem Gleichgewichte, es dem Herrscher erlaubten, die Parteien gegeneinander ausspielend, in unumschränkter Macht über ihnen zu thronen. Hindufürsten wie mohammedanische Adelige standen sich gleichberechtigt gegenüber. Die allgemeine Toleranz war ein Regierungsprinzip des Reiches. Und Hindu-Asketen wie auch die Jesuitenmissionare waren ebenso wie die Mollas der Mohammedaner am Hofe geachtet. Der Handel konnte sich ruhig entfalten. Europäische Reisende, Kaufleute und Künstler durchzogen das Land und fanden freundliche Aufnahme bei dem Kaiser.

Aber dies war alles weniger Jahângîr's eigenes Werk. Dem Trunke ergeben, war er, obwohl klug und feingebildet, viel zu willensschwach, um nicht die Zügel der Regierung ganz in die Hände seiner Gattin Nûr-Jahân und deren Bruder, seines Großveziers Asaf Khân, gleiten zu lassen. Seine Neigungen gingen auf die Jagd und das Sammeln aus. Es hat kaum einen zweiten so leidenschaftlichen Jäger wie ihn gegeben, und seine Sammelwut richtete sich außer auf allerlei europäische Kuriositäten, Uhren, Gemmen, besonders auf Bilder. Eine große Bildergalerie nannte Jahângîr sein eigen und bereicherte sie durch die Erwerbung vieler europäischer Gemälde, die ihm die Portugiesen und der englische Gesandte, Sir Thomas Roe, als Geschenke brachten. In seinen Memoiren rühmte er sich selbst (Tûzuk-i-Jahângîrî, II, 20 f.): „Ich liebe Bilder sehr, und besitze eine solche Kenntnis in ihrer Beurteilung, daß ich den Namen des Künstlers nennen kann, ob lebend, oder ob tot. Wenn gleiche Bilder von verschiedenen Künstlern vollendet waren, konnte ich sagen, wer der Maler von jedem war. Selbst wenn ein Bild von verschiedenen Meistern vollendet worden war, vermochte ich die Namen derer zu sagen, die die verschiedenen Teile des Gemäldes ausgeführt hatten. In der Tat, ich konnte, ohne mich zu irren, feststellen, von wem die Brauen und von wem die Wimpern gezeichnet waren, oder ob jemand das Bild überarbeitet hatte, nachdem der erste Maler es gezeichnet."

Die als Maler in diesem Album erwähnten Künstler sind, mit Ausnahme von Kêsavadâs, allgemein als Mitglieder der Ateliers Jahângîr's bekannt. Der Kaiser selber erwähnt in seinen Memoiren Nâdir-az-Zamân: „— — — Heute zeichnete Abû'l-Hassan, ein Maler, der den Ehrentitel Nâdir-az-Zamân trägt, ein Bild meines Hofes, und überreichte es mir. Er hatte es als Titelbild zum Jahângîr-Nâmah (Geschichte Jahângîr's) verfertigt. Da es sehr des Lobes würdig war, überhäufte ich ihn mit Gunstbezeugungen. Wenn die berühmten Meister Abû'l-Haî und Bihzâd jetzt noch lebten, würden sie den erlesenen Geschmack seiner Malkunst voll anerkennen. Sein Vater Aqâ Rizâ lebte immer bei mir, als ich noch Prinz war, und der Sohn ist in meinem Hause geboren. Aber der Sohn ist weit tüchtiger als sein Vater. Ich gab ihm eine gute Erziehung, und sorgte für seine Bildung, bis daß er einer der ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit ward. Die Porträts, die er geschaffen, waren wunderschön". — Von Bishndâs (Vishnudâsa) ist bisher ein Bild von Jahângîr's Gesandtem Khân 'Alam am

Hofe Shâh 'Abbâs des Großen von Persien, anno 1618 (in Boston), und ein anderes im Victoria and Albert Museum vom Jahre 1615, Rânâ Amar Singh von Udaipur darstellend, bekannt geworden. Eins unserer Bilder (fol. 22 b) nennt ihn im Jahre 1608. An einem weiteren Blatt im Victoria and Albert Museum, noch aus der Zeit Akbars, hat er auch mitgearbeitet. Unter Jahângîr's Nachfolger Shâh-Jahân dagegen hört man nichts mehr von ihm. Er muß also in den letzten Jahren Akbars und der ersten Hälfte von Jahângîr's Regierung gewirkt haben. — Auch Bâlchands Wirken dürfte in dieselbe Zeit fallen, wenn man nach einer Madonna im Berliner Völkerkunde-Museum I C 24338, fol. 12 b, urteilen darf. Manôhar und Gôvardhan gehören dagegen einer späteren Zeit an und haben noch unter Shâh-Jahân gearbeitet. Unsere Miniaturen von ihrer Hand sind demnach zu ihren frühesten Leistungen zu zählen (1618).

Gehören die Wirkungszeit und die hier vorliegenden Arbeiten der bisher genannten Maler durchschnittlich der Mitte von Jahângîr's Regierung an, so fallen die zwei Bilder von der Hand Kêsavadâsas (vgl. Taf. 39, 42) gänzlich aus diesem Kreise heraus. Kêsavadâs war ein Mitglied von Akbar's Malschule und hat an einer Reihe von Prachtwerken jener Zeit mitgearbeitet, so am Bâbur-Nâmah des British Museum und am Akbar-Nâmah in South Kensington. Vier Blätter im Razm-Nâmah in der Bibliothek des Mahârâja von Jaipur sind sein Werk. Und auch die Blätter in unserem Album gehören noch der Zeit um 1600 an. Das eine Blatt ist 1590 datiert, das andere kann aus später zu besprechenden Gründen auch kaum nach 1606 entstanden sein. Sie dürften daher wahrscheinlich, wie so manche anderen Miniaturen, aus einer älteren Sammlung übernommen und dem Bande einverleibt worden sein.

Zu schärferen Anhaltspunkten über das Alter unseres Albums führen die historischen Porträts. Sie entstammen alle ebenfalls der Zeit Kaiser Jahângîr's; eine Ausnahme davon machen einige Bildnisse in den Randmalereien und eingeklebten älteren Blättern. Die letzteren scheiden an dieser Stelle selbstverständlich aus, die ersteren sind Kopien nach älteren Bildern und müssen danach bewertet werden. Von den dargestellten Persönlichkeiten wird im folgenden Kapitel eingehender die Rede sein, hier soll nur das Endergebnis vorweggenommen werden, daß man aus den dort mitgeteilten historischen Tatsachen als die Entstehungszeit unseres Albums wiederum — wie schon aus den Inschriften — die Jahre 1608—1618 erhält, d. h. die Periode, in der Jahângîr seine Reise von Agrâ über Ajmîr nach Mandû im Dekkan, um von dort aus den Krieg an der Südfront persönlich überwachen zu können, und seinen Abstecher an den Golf von Cambaye unternahm. In die letzten Jahre dieses Zeitraums fällt der Aufenthalt des englischen Gesandten, Sir Thomas Roe, im Hoflager des Kaisers. Er landete am 18. September 1615 in Suwali bei Surât und kam am 23. Dezember in Ajmîr an. Am 10. Januar 1616 wurde er von Jahângîr im Durbar empfangen, und begleitete seitdem den Kaiser als britischer Vertreter nach Mandû und durch Gujarât, bis er im September 1618 Ahmadâbâd verließ, um am 17. Februar 1619 die Heimreise von Surât anzutreten. Roe hat köstliche Schilderungen vom Moghul-Hofe hinterlassen. Darin berichtet er auch von des Kaisers Liebhaberei für Gemälde, und wie er selber solche aus Europa Jahângîr als Geschenke überreicht.[1]) Man möchte geneigt sein, die Kupferstiche und die von ihnen abhängigen Miniaturen in unserm Album mit diesem Besuch in Zusammenhang zu bringen. Aber abgesehen von technischen Gründen, die wir an anderer Stelle erörtern werden, spricht dagegen vor allem der Umstand, daß es sich fast ausschließlich um graphische Blätter und schon rein stofflich um Motive handelt, die schwerlich von einem englischen Kunstfreund ausgesucht sein konnten. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir vielmehr annehmen, daß die Stiche, die als Vorlagen für die Miniaturen christlichen Inhalts dienten, von den Jesuiten von Goa mitgebracht wurden, mit denen sowohl Akbar wie Jahângîr Beziehungen unterhielten, von denen später noch ausführlicher die Rede sein wird.

[1]) Seine ausführlichen Angaben darüber s. unten Anhang II.

Zusammenfassend dürfen wir also im Einklang mit den historischen Begebenheiten das Datum 1609, das sich auf einer der Randmalereien findet, für die Entstehung des Albums in Anspruch nehmen. Damals hat man offenbar begonnen, die Blätter zusammenzustellen und dazu die vorhandene Kollektion christlicher Motive benutzt. Im Verlauf der weiteren Arbeit wurden dann, nach den Aufträgen des Kaisers, die verschiedenen Porträts und die Kopien und Originale älterer indischer Stilrichtungen hinzugefügt. Dem Jahre 1618 entstammen die letzten datierten Blätter, und da kein zwingender Grund besteht, von den übrigen das eine oder andere später anzusetzen[1]), ist es wohl möglich, daß dieses Jahr tatsächlich den Abschluß des Albums bedeutet.

Die Absicht, die man mit der Herstellung dieses Sammelwerkes verfolgte, bleibt unbekannt, und mutmaßliche Betrachtungen über seine weiteren Schicksale haben daher wenig Zweck. Angesichts seiner letzten Herkunft darf man aber fragen: wie kam ein solches Prachtalbum nach Isfahân? Befand es sich in einer der Bibliotheken der alten Safaviden-Residenz? Wenn dem so gewesen wäre, so könnte es nur als Geschenk eines Großmoghuls an den Shâh von Persien dahin gelangt sein. Als fürstliche Gaben waren derartige Alben zweifellos beliebt. Hat es vielleicht schon Mîrzâ Barkhudâr Khân 'Alam, der als Gesandter Jahângîr's 1618, in eben dem Jahre, da es anscheinend abgeschlossen wurde, zu Shâh 'Abbâs reiste, nach Persien gebracht?

Ohne uns weiter in Vermutungen zu verlieren, wollen wir uns hier begnügen, seine Bedeutung als schönstes indisches Miniaturenwerk in deutschem Besitz, als Dokument der Jesuiten-Zeit am Moghul-Hofe und der Geschichte des großen Kaisers Jahângîr, festzustellen und in den folgenden Kapiteln noch näher zu beleuchten.

[1]) Die unten mit Ereignissen des Jahres 1620 in Beziehung gesetzten beiden Bildnisse können sehr wohl schon vorher entstanden sein; denn 'Abd-al-Wahâb war als Sohn von Akbar's Leibarzt dem Kaiser sicherlich längst bekannt, und Khizr Khân wird gelegentlich, meist im Zusammenhang mit Pensionsauszahlungen, schon früher von Jahângîr selbst erwähnt.

DER HISTORISCHE HINTERGRUND UND DIE PORTRÄTS

Hindûstâns Geschichte weist denselben typischen Verlauf auf, den sämtliche Randländer der zentralasiatischen Steppenregion zeigen. Von Nomaden- und Reitervölkern Innerasiens wieder und wieder überflutet, assimilierte es diese und zersetzte ihre großen Reiche, bis sie dann ein Opfer der nächsten Völkerwelle wurden. Das Reich der Großmoghuls war das letzte in dieser Reihe. 1526 von Bâbur gegründet, konsolidierte es sich unter Akbar dem Großen (1556—1605) und Jahângîr (1605—1628), um unter Shâh-Jahân (1628—1659) und Aurangzîb (1659—1707) den Gipfel seines Glanzes zu erreichen. Dann begann rasch der Verfall in einen mehr und mehr auseinanderbröckelnden Lehensstaat. Endgültig vernichteten das Reich die Afghânen Ahmad Durrânîs, wenn auch nominell die Kaiser noch bis 1860 eine Scheinherrschaft führten.

Bâbur, der kleine Fürst von Ferghana, war einer der vielen Prinzen gewesen, die als Nachfolger des großen Eroberers Tîmûr unter dem schwachen Regimente Samarkands über Ostiran und Turkestan herrschten, in steter Fehde untereinander, nach außen nur durch die Tradition der Familie zusammengehalten. Es war eine Herrschaft der Nomaden; die eigentliche Stadt- und Bauernbevölkerung hielt sich von der Politik fern, die von einer verhältnismäßig kleinen Schar von Reitern gemacht wurde. So zeigten die politischen Ereignisse große Unbeständigkeit, die Oberherrschaft wechselte alle paar Jahre. Bâbur selbst hatte sie zweimal für kurze Zeit innegehabt. Selbstverständlich suchten die in den weniger fruchtbaren Gegenden nach dem Aralsee zu ansässigen Stämme diese Uneinigkeit auszunutzen und sich Stück um Stück des Reiches anzueignen. Endlich gelang es dem Häuptling der Uzbeken, Shaibânî Khân, Bukhara (1499) und Samarkand (1566) zu nehmen. Bâbur, der mächtigste der nördlichen Timuriden-Mîrzâs, wurde dadurch aus seiner Herrschaft vertrieben und warf sich nun mit seinen Anhängern auf das Reich eines seiner Verwandten, Balkh. Aber auch hier von den Uzbeken bedrängt, zog er sich nach Kâbul zurück. Shaibânî-Khân wandte sich nun gegen Herât, wo kurz vorher der letzte große Sultan, Hussain Mîrzâ Baiqarâ, gestorben war. Bâbur hatte noch kurz zuvor die Unterstützung von dessen Söhnen bei der Verteidigung von Balkh gefunden, sich dann aber mit ihnen verfeindet. 1507 fiel Herât, und nun war Bâburs Herrschaft der einzige Rest von Tîmûrs großem Erbe. Jetzt dachte er daran, durch die Eroberung von Indien seine Machtmittel so zu vergrößern, daß er in der Lage wäre, das Reich seiner Väter zurückzuerobern. Aber aus dem Mittel wurde Selbstzweck; die Aufgabe nahm alle seine Kräfte in Anspruch. Durch die Eroberung des Panjâb geriet er mit Sultan Ibrâhîm Lôdî von Delhi in Konflikt, den er 1526 bei Pânîpat schlug. Da aber die Hauptbasis der Lôdî-Macht weiter im Osten, im unteren Hindustan und Bengalen lag, sah er sich genötigt, seine Eroberungen weiter fortzusetzen, wandte sich darauf gegen Bengalen, und schlug die Afghânen bei Lakhnau, worauf der Friede zustande kam.

Als Bâbur im folgenden Jahre, 1530, gestorben war, folgte ihm auf dem Throne sein Sohn Humâyûn (1530—1556). Feingebildet und begabt, ermangelte er doch der Energie seines Vaters. Dem Opium ergeben, verlor er sich selbst während entscheidender Ereignisse zeitweilig in gleichgültiges Nichtstun; sein Edelmut und romantisches Rittertum arteten in Schwäche und politische Spielerei aus. So war er weder den inneren noch äußeren Schwierigkeiten, die ihn umgaben, gewachsen. Seine Brüder, vor allem Kâmrân Mîrzâ, intrigierten gegen ihn, um sich selbständige Herrschaften zu gründen. Die Großen, des heißen Klimas ungewohnt, sehnten sich nach den kühleren Bergen Afghânistâns zurück. Dazu mußte man seit der Einnahme Delhis auf zwei Fronten kämpfen, im Osten nach Bihâr und Bengalen, im Süden längs der großen Handelsstraße nach Mâlva, Mêvar, Gujarât und dem Dekkan. Humâyûn nahm den Krieg auf beiden Schauplätzen auf; aber statt irgendeinen entscheidenden Schlag zu führen, statt irgendein Land ernsthaft zu unterwerfen, verzettelte er seine Kräfte, die kaum zu einer losen Okkupation reichten, in flüchtigen Siegen, die er nicht ausnutzte. Er gab dadurch seinen Gegnern Zeit, sich wieder zu sammeln und gemeinsam gegen ihn vorzugehen. 1533 nahm der Kaiser Mâlva und Teile von Gujarât, mußte sie aber 1535 wieder räumen. Inzwischen hatte ein Afghânen-General, Shêr Khân, in Bihâr die wichtigsten Plätze an sich gebracht, machte sich an die Eroberung Bengalens und erhob die Fahne wider die Moghuls. Humâyûn sah sich zum persönlichen Einschreiten genötigt, errang zunächst einen Sieg, und erreichte 1538 die Übergabe der Hauptstadt Gaur. Aber auf seinem Rückzuge nach Agra gelang es Shêr Khân, ihn bei Chapar Ghât in einen Hinterhalt zu locken und vernichtend zu schlagen. Der im folgenden Jahre unternommene Versuch, die Schlappe wieder gutzumachen, endete mit einer neuen Niederlage, und die Panik wurde nun allgemein; die Provinzen fielen ab, Kâmrân Mîrzâ machte sich selbständig, und mit Mühe rettete sich der Kaiser auf abenteuerlicher Flucht nach Persien. 1543 nahm ihn dort Schah Tahmâsp an seinem Hofe auf. Humâyûn mußte sich zum Glauben an die zwölf schiitischen Imâme bekennen und die Auslieferung Qandahârs den Persern in Aussicht stellen, um eine Armee zu erhalten, mit deren Hilfe er in das Reich seiner Väter einzog; 1545 war er wieder in Kâbul, wo seine Brüder ʻAskarî und Hindâl zu ihm stießen. Doch war für die nächsten zehn Jahre seine Macht auf Afghânistân beschränkt, und erst 1555 sah er Delhi wieder, um kurz darauf durch einen Unfall zu sterben.

Es sah fast so aus, als sollte alle Mühe nun wiederum vergebens gewesen sein. Man hatte zwar Delhi genommen, aber von einer wirklichen Herrschaft über Hindûstân konnte noch nicht die Rede sein; erst 1558 war nach schweren Schlachten das Reich Bâburs wieder aufgerichtet. Zwei Jahre später wurde der bisherige Regent Bairâm Khân gestürzt, 1562 endlich übernahm der junge Kaiser Akbar selbst die Regierung. Aus den Fehlern seines Vaters hatte er gelernt. Er begnügte sich nicht damit, das Reich auf fast den Umfang, den es zur Zeit seiner höchsten Blüte erreichen sollte, zu bringen, indem er nacheinander die Râjputâna (1556—1568) und Sind (1591), Kashmîr (1587) und Gujarât (1572—1591), Bengalen (1574—1583), Khândêsh (1593—1599) und Berâr (1596) eroberte. Viel wichtiger waren seine inneren Reformen, der Übergang vom Lehens- zum Militärbeamtenstaat. Die Schwäche des älteren Moghul-Reiches hatte darin gelegen, daß die ganze Macht der Kaiser auf dem guten Willen und der Treue eines zahlenmäßig kleinen und überdies finanziell selbständigen Adels aufgebaut war; ein Kontakt mit der eigentlichen Bevölkerung bestand überhaupt nicht. Nun wurde den Großen die Finanzverwaltung ihrer Lehen entzogen, welche kaiserliche Steuerbeamte übernahmen. Die Macht des Kaisers selbst stärkte die Gründung einer stehenden Truppe, der Ahidîs, und die bedeutende Vergrößerung der Krondomänen. Das Wichtigste aber war, daß die indische Bevölkerung den Eroberern gleichgestellt wurde; vor allem die Râjputen, vorzügliche Soldaten, schwerfälliger, aber auch zäher und zuverlässiger als die Moghuls, bildeten das Gegengewicht gegen die muhammedanischen Amîre. Ihr Einfluß gab der Folgezeit das charakteristische Gepräge. Wenn sie auch in der politischen Geschichte nicht übermäßig hervortreten, macht sich doch umsomehr in dem

Wandel der Moghulkultur ihre Stellung geltend. Es war nicht so sehr die Neigung Akbars zum Hinduismus, als die politische Unentbehrlichkeit der Râjputen, welche aus der rein persisch-türkischen Kultur des älteren Moghul-Reiches unter Bâbur und Humâyûn nun eine national-indische schuf. Ihre Treue war mit großen Zugeständnissen und Privilegien erkauft worden; durch ihr Leben am Kaiserhofe führten sie ihre Sitten ein: Tracht, Glaube, Literatur und Malerei, der ganze kaiserliche Harem, alles wurde von ihnen mehr oder minder umgeformt. Akbar hatte die Râjâs von Ambêr (Jaipur), Bîkânêr, Jodhpur, Jaisalmêr und Bundî eng an sich gefesselt und von den meisten Töchter als Frauen in seinen Harem aufgenommen. Unter Jahângîr traten dann zwar Ambêr und Bîkânêr zurück, aber an deren Stelle traten Orchâ in Bundelschand und Nûrpur bei Kângrâ, die den neuen Kaiser bei der Rebellion gegen seinen Vater unterstützt hatten und nun sich seiner höchsten Gunst erfreuten. Erst in Shâh-Jahâns Regierungszeit ließ der Einfluß der Râjputen infolge des Übergewichtes der Muhammedaner des neueroberten Dekkan nach; Kângrâ-Nûrpur, Ambêr und Jodhpur behielten aber auch dann noch ihre alte Macht, mit der es erst unter dem orthodoxen Aurangzîb zu Ende ging: die Râjputen hatten ihre Rolle im Moghul-Reiche ausgespielt. Hier auf Jahângîrs Regierung weiter einzugehen, ist nicht vonnöten, da sie schon im einleitenden Kapitel behandelt worden ist.

Die Bildnisse, die unser Album enthält, zeigen uns verschiedene Persönlichkeiten, die bei den soeben kurz skizzierten historischen Vorgängen eine Rolle gespielt haben, und werden uns Anlaß geben, diese in manchen Einzelheiten noch näher zu beleuchten. Dokumentarischen Wert dürfen freilich nur die Porträts beanspruchen, die der Zeit der Entstehung des Sammelbandes, also der Regierung Jahângîr's, angehören und somit die Möglichkeit einer getreuen Wiedergabe des Dargestellten bieten. Die älteren Stücke, die sich außer ihnen noch vorfinden, sind zum Teil durch Beischriften bezeichnet, zum Teil durch Vergleich mit anderen Miniaturen leicht bestimmbar, und es ist sehr wahrscheinlich, daß dies noch bei einer Anzahl anderer Bilder gelingen würde, wenn genügend zuverlässiges Vergleichsmaterial vorläge. Der in einem Medaillon (fol. 2b links oben, Taf. 24) dargestellte Fürst dürfte Bâbur sein, ebenso wie der Kniende vor dem Einsiedler auf fol. 23b unten. Und zwar sind es Porträts aus seinen letzten Lebensjahren. Die Randmalerei auf fol. 24a rechts unten (Taf. 13) schildert Humâyûn, wie er auf einer Baumkanzel mit einem Prinzen sitzt, umgeben von Musikanten und Dienern, die das Mahl bereiten. In anderer Auffassung zeigt ihn fol. 15a (Taf. 32), ein sicher zeitgenössisches Blatt — die meisten erhaltenen Darstellungen des Kaisers stammen erst aus den Tagen Akbars — mit der Beischrift: „Humâyûn bâdshâh — Hindâl Mîrzâ". Sein Beschützer, Shâh Tahmâsp von Persien, ist unter den Miniaturen nicht vertreten; dagegen dürfte der unbekannte Perserfürst auf fol. 11a (Taf. 33) wahrscheinlich Shâh Isma'îl sein. Dafür spricht nicht nur die Form des Turbans, die später noch zu besprechen sein wird, und der Gesamtstil des Bildes, sondern auch ein Vergleich mit anderen Porträts.[1]) Akbar endlich kommt zweimal vor: in der Blüte seiner Kraft auf fol. 12b links oben, auf der Rast während einer Jagd (Taf. 23), und als alter Mann auf fol. 25a.

Jahângîr selbst ist mit großer Wahrscheinlichkeit als Prinz Salîm vor seinem Lehrer Shaikh Salîm Chishtî auf fol. 22a (vgl. Taf. 14) zu erkennen und als Kaiser ebenfalls einmal zur Darstellung gebracht, stehend — wie alle in Einzelporträts hier vorkommenden Persönlichkeiten —, die eine Hand zu einer rhetorischen Geste erhoben, in der anderen zwei Perlen und einen Blütenkranz (fol. 18b, Taf. vor dem Text). Das Bild ist durch keine Beischrift belegt, aber die äußere Erscheinung des Kaisers ist uns aus vielen authentischen Miniaturen[2]) so vertraut, daß Zweifel an der Identität des Konterfeis gar nicht aufkommen können und nur noch die Frage offen bleibt, ob es direkt nach dem Leben oder — wahrscheinlicher — nach einer Vorlage hergestellt wurde. Ähnlich wie dieses sind die Bildnisse der

[1]) Ph. W. Schulz, Die Persisch-Islamische Miniatur-Malerei. II., fol. 134. — [2]) Vgl. u. a. Kühnel, Miniaturmalerei im islam. Orient, Abb. 109, 110, 116, 119.

anderen historischen Persönlichkeiten der Zeit aufgefaßt, bei denen wir, da sie für uns besondere Wichtigkeit haben, etwas länger verweilen werden. Wir behandeln sie im folgenden in alphabetischer Reihenfolge:

1. 'Abd-allâh Khân (fol. 4b, mit Beischrift; Taf. 6). Es kommen drei verschiedene Persönlichkeiten dieses Namens um diese Zeit vor; Sarfarâz Khân, Sohn von Khân A'zam, Sayyid 'Abdallâh Bârha Saif Khân und 'Abdallâh Khân Fîrôz-Jang. Wahrscheinlich ist hier dieser letztere gemeint. Khwâjah 'Abdallâh Khân Naqshbandî war ein Nachkomme des berühmten Khwâjah Nâsir-ad-dîn Ahrâr und zuerst in Diensten Sultan Salîm's (Jahângîr's), trat dann in die Leibgarde der Ahidîs über und wurde von Akbar mit Kâlpî belehnt. 1606 zum Offiziersrange eines Befehlshabers über 2500 Mann erhoben, gelang ihm die Gefangennahme des aufständigen Râjâ Râm Chand Bundêla von Orchâ. 1607 zum Gouverneur von Mâlva ernannt, nahm er mit Auszeichnung an dem Feldzuge gegen Rânâ Amar Singh von Mêvar teil, und übernahm 1609 als Nachfolger Mahâbat Khân's den Oberbefehl, wobei Jahângîr ihm den Titel „Fîrôz-Jang" verlieh. 1611 wurde er Statthalter von Gujarât mit dem Auftrage, den Krieg gegen Malik 'Ambar von Ahmadnagar im Berglande der Westghats zu führen, erlitt aber im folgenden Jahre eine schwere Niederlage in den Pässen von Nâsik und fiel in Ungnade. Der Kronprinz Khurram legte Fürbitte für ihn ein, und er ward 1616 wieder in Gnaden vom Kaiser aufgenommen. Als Khurram 1622 gegen seinen Vater rebellierte, ging 'Abdallâh Khân zu ihm über, und wurde von ihm wieder nach Gujarât gesandt. Von Sâfî Khân geschlagen, wandte er sich mit dem Prinzen, der ebenfalls bei Ellichpûr eine schwere Niederlage erlitten hatte, nach Orissa, mußte aber die Belagerung Burhânpûr's aufgeben und floh ins Dekkan. Als Shâh-Jahân zur Regierung gelangte, wurde er wieder gegen Râjâ Jujhar Singh von Orchâ kommandiert, und 1633 zum Statthalter von Bihâr ernannt. Fünf Jahre später gelang ihm die Unterdrückung des Aufstandes von Râjâ Partâb Ujjainîyah. 1644 wurde er Nachfolger Shujâ'at Khân's in der Statthalterschaft von Allahâbâd, starb jedoch noch im selben Jahre.[1])

2. 'Abd-ar-Rahîm Khân bin Bairâm Khân, Khân-Khânân (fol. 23a, Abb. Taf. 36, Signatur s. o.). Die Miniatur bezeichnet den Dargestellten nur mit dem Titel Khân-Khânân. Aus dem Datum 1618 wie auch aus dem Alter der Persönlichkeit ergibt sich, daß es sich um Mîrzâ 'Abd-ar-Rahîm Khân handelt. Er war 1556 Kaiser Akbars Vormunde Bairâm Khân geboren worden. Als der junge Kaiser sich endlich von der Bevormundung frei machte, wurde Bairâm Khân verbannt und auf der Reise nach Mekka ermordet. Doch wurden Mutter und Sohn von treuen Dienern gerettet. Akbar nahm sich des Kindes an und zog es auf. 'Abd-ar-Rahîm Khân heiratete dann eine Tochter von Mîrzâ 'Azîz Kôkah; 1574 nahm er an Akbars Eilmarsch nach Patan teil, als der Kaiser die Rebellion in Gujarât niederzuschlagen hatte. Drei Jahre darauf wurde er Statthalter der Provinz und besiegte in zwei schweren Schlachten den flüchtigen Sultan Muzaffar, der den Versuch gemacht hatte, sein Reich zurückzuerobern. Dann zum Hofe zurückgekehrt, wurde er General im Range von 5000 Mann eigener Truppen und erhielt den Titel Khân-Khânân. Er lebte nun eine zeitlang zurückgezogen und widmete sich der Übersetzung der Memoiren Kaiser Bâburs. Doch übernahm er 1591 wieder die Statthalterschaft von Multân und bewerkstelligte die Eroberung von Sind. Dann als Generalstabschef des Prinzen Murâd nach dem Kriegsschauplatz im Dekkan versetzt, errang er 1597 den großen Sieg bei Ashti über Suhail Khân von Bîjâpûr; 1599 nahm er dann Ahmadnagar. 1608 ernannte ihn Jahângîr wiederum zum Oberbefehlshaber im Dekkan; doch konnte er infolge des Widerstandes und der Intrigen seiner Offiziere nichts erreichen und wurde abberufen. 1616 sah man sich wieder genötigt, ihm die Statthalterschaft der Provinzen des Dekkan zu übertragen. Als Shâh-Jahân gegen seinen Vater rebellierte, begann er ein unklares Doppelspiel, vor allem aus Furcht vor dem neuen Sterne, Mahâbat Khân (s. u.), dem

[1]) Ein anderes Porträt von ihm im Museum für Völkerkunde, Berlin, I C 24345, fol. 7a.

kaiserlichen Feldherrn gegen den Kronprinzen. Seine Stellung ging ihm verloren; doch wurde er 1626 wieder in seine Ämter und Würden eingesetzt, ja sogar nach dem verunglückten Putsche Mahâbat Khân's von der Kaiserin Nûrjahân mit dessen Verfolgung betraut, erkrankte aber plötzlich und starb noch im selben Jahre.

3. 'Abd-al-Wahâb (fol. 4 b, mit Beischrift, Taf. 5). Er war der Sohn von Akbars Leibarzt Hakîm 'Alî, spielte aber, obwohl er sich im Staatsdienste befand, keine Rolle. Doch machte er im Jahre 1620 durch einen großen Erpressungsversuch viel von sich reden. Als die Untersuchung des Falles durch den Großvezir Asaf Khân seine Schuld ergab, verlor er sein Amt, scheint aber in späterer Zeit begnadigt worden zu sein.

4. Asaf Khân (fol. 20 b, Abb. Taf. 36, mit Beischrift). Unter Jahângîr lebten zwei verschiedene Asaf Khân, die beide eine bedeutende Rolle im Leben der Zeit spielten.

a) Asaf Khân Ja'far Bêg. Er stammte aus Persien und kam im Jahre 1577 nach Indien, hatte aber kein rechtes Glück. Nach einem abenteuerlichen Leben im bengalischen Aufstande gelang es ihm, eine bessere Stellung im Staatsdienste zu erreichen; er wurde bald Befehlshaber von 2000 Mann und Heereszahlmeister (Bakhshî). Da er sich im Feldzuge gegen Rânâ Partâb von Mêvar ausgezeichnet hatte, erhielt er 1587 die Verwaltung von Swât in Afghânistân, wo er 1592 die Anhänger der Raushanî-Sekte schlug. 1597 wurde er Statthalter von Kashmîr, 1600 erster Dîvân (Finanzminister), 1604 Statthalter von Bihâr. Im folgenden Jahre übertrug ihm Kaiser Jahângîr die Überwachung des Prinzen Parvîz und sandte ihn mit diesem gegen den Rânâ Amar Singh. 1606 schon erhob ihn der Kaiser zum Range eines Kommandeurs über 5000 Mann, und zum Großvezir. Später übernahm er mit Sultân Parvîz das Oberkommando im Dekkan, konnte aber infolge der Uneinigkeit seiner Offiziere ebensowenig erreichen wie sein Vorgänger 'Abd-ar-Rahîm Khân. Dort starb er zu Burhânpûr im Jahre 1612. Auch als Dichter ist er mit dem „Nûr-Nâmah", einer Nachahmung von Nizâmî's „Khusrau-u-Shîrîn", hervorgetreten.[1])

b) Mîrzâ Abû'l-Hassan Asaf Khân, der Bruder von Jahângîr's Gattin Nûrjahân und Vater der Kaiserin Mumtâz-Mahall, Gemahlin Shâh-Jahâns, der das wunderbare Grabmal des Tâj-Mahall gewidmet ist. Sohn von Ghiyâs-Bêg J'timâd-ad-daulah, erhielt er von Jahângîr 1611 den Titel J'tiqâd Khân, 1614 Asaf Khân und den Rang von 5000. Er war einer von des Kaisers vertrautesten Höflingen, trat jedoch politisch nicht hervor. Shâh-Jahân erhob ihn in die königliche Rangklasse von 9000 mit dem Titel Yamîn-ad-daulah. Er starb 1641.[2])

Hier ist dieser letztere dargestellt, wie der Vergleich mit anderen bekannten Bildnissen von ihm unzweifelhaft erweist.

5. Bahâdur Khân Uzbak (fol. 22 b, Signatur s. o., Abb. Taf. 35), mit seinem wirklichen Namen Abû'l-Nabî, war ein Adeliger Turkestans und hatte unter 'Abd-al-Mu'min Khân den Gouverneurposten von Mashhad innegehabt. Nach dessen Tode wandte er sich nach Indien und wurde von Akbar in der Küchenverwaltung beschäftigt. Jahângîr gewährte ihm bei seiner Thronbesteigung eine Beihilfe von 40 000 Rupien, so daß er mit einem Kontingent an der Verfolgung des Prinzen Khusrau durch Shaikh Farîd Murtazâ Khân teilnehmen konnte. 1609 wurde er Faujdâr von Multân. 1612 ernannte ihn der Kaiser zum Gouverneur von Qandahâr, indem er ihm den Titel Bahâdur Khân und den Rang von 3000 verlieh. 1620 wurde er Kommandeur von 5000 Mann, mußte aber schon zwei Jahre später sein Pensionsgesuch wegen einer Augenkrankheit einreichen und zog sich auf sein Lehen in

[1]) Sichere Porträts von ihm: Marteau-Véver, Miniatures Persanes, pl. 159, 165. — Binyon-Arnold, Court Painters, pl. 29. — [2]) Andere Porträts von ihm: British Museum Add. 18, 801; vgl. Binyon-Arnold, pl. 20. — Martin, Miniat. Painting II, pl. 184, 191. — Museum für Völkerkunde, Berlin I C 24339, fol. 21a; I C 24345, fol. 15a; I C 24349, fol. 29a; vgl. besonders I C 24347, fol. 5a.

der Provinz Agrâ zurück. Später erschien er noch einmal vor Shâh-Jahân auf dessen Reise von Ajmîr nach Agrâ. Von seinem weiteren Leben ist nichts bekannt.

6. Bakhtar Khân Kalâvant (fol. 4 b, Signatur s. o., Taf. 8) war ein naher Verwandter von Ibrâhîm ‘Adilshâh II. von Bîjâpûr (1597—1626) und dessen Lehrer in Gesang und Dichtkunst. 1614 kam der Günstling als Derwisch verkleidet an den Hof Jahângîr's, vermutlich in geheimer politischer Mission. 1618 kam er nochmals mit Sayyid Kabîr, um im Namen seines Herrn dem Kaiser Geschenke zu überbringen.

7. Bhârah, Râô von Kachh (Cutch), (fol. 23 a, Signatur s. o., Abb. Taf. 36) besuchte Jahângîr 1618 zu Ahmadâbâd. Der Râô, ein Mann von 90 Jahren, hatte bisher den Moghuls noch nicht gehuldigt, und Jahângîr, darob hoch erfreut, daß der bedeutendste der Territorialfürsten Gujarâts sich ihm nun aus freien Stücken unterworfen, beschenkte ihn reich.

8. Jhtimâm Khân (fol. 25 a, mit Beischrift). Der Dargestellte, in der Beischrift als Stallmeister (Akhtarbegî) bezeichnet, kann nicht der Träger dieses Namens sein, den die große Biographien-Sammlung der Ma‘âsir-al-Umarâ erwähnt, da dieser erst unter Shâh-Jahân und Aurangzîb lebte. Wahrscheinlich ist er der Jhtimâm Khân Kotvâl, der in Jahângîrs Memoiren ein paar Mal auftaucht. 1607 wurde er zu ‘Abdallâh Khân (siehe Nr. 1) nach Mâlva gesandt, um den von diesem gefangenen Mîrzâ Badî‘-az-Zamân zu Hofe zu bringen. Es war dies einer jener entfernten Verwandten des Kaiserhauses, die seit Akbars Mündigkeit ihren am Hofe verlorenen Einfluß in stets erneuten Rebellionen wieder zu erringen suchten, und hatte sich Rânâ Amar Singh von Udaipur als Verbündeter angeschlossen. 1608 erhielt Jhtimâm Khân den Oberbefehl über die Flußkriegsflotte in Bengalen und wurde zum Range eines Kommandeurs von 1000 erhoben. 1612 beteiligte er sich an der Niederwerfung ‘Osmân's, des Afghânen, in Ostbengalen.

9. Jâm (fol. 23 a, Signatur s. o., Abb. Taf 37). Unter Donnerstag, den 18. Isfandârmuz 1027 (1618) vermerkt Jahângîr in seinen Memoiren: „Heute hatte der Zamîndâr (Territorialfürst) Jâm die Ehre, vor mir den Boden zu küssen. Er brachte 50 Pferde, 100 Goldstücke und 100 Rupien als Gabe. Sein Name ist Jassâ, und Jâm sein Titel. Wer ihm in der Regierung folgt, wird immer Jâm genannt. Er ist einer der großen Fürsten von Gujarât und ist einer der bedeutendsten Râjâs Indiens. Sein Land liegt an der See. Er unterhält ein stehendes Heer von 5000 bis 6000 Reitern und kann in Kriegszeiten ungefähr 12 000 Reiter stellen. In seinem Lande gibt es viele Pferde. Ich beschenkte ihn mit einem Ehrenkleid.“ Es war dies Jasvanta, Yâma Râja von Navânagar in Kathiavar, bekannt durch eine Jaina-Inschrift von Samvat 1675 (= a. d. 1619). Er war ein Jâdeya-Râjpute und gehörte zum selben Geschlechte wie der Râô von Kachh (s. o. Nr. 7). Der Gründer der Dynastie war Jâm Râval, der 1535 die Distrikte Sorath, Jodiya, Amran und Khambhâliya eroberte und 1540 Navânagar anlegte.

10. Karan, Rânâ von Udaipûr (fol. 22 b, mit Beischrift, Abb. Taf. 35). Nach der Eroberung Chitôrs durch Akbar im Jahre 1567 hatte der Nachfolger des schwachen Rânâ Udai Singh, Partâb Singh, den Widerstand gegen die Moghuls neu organisiert. Nach seinem Tode 1597 führte Amar Singh den Krieg mit wechselndem Erfolge weiter, bis er, 1613 geschlagen, sich im folgenden Jahre dem Kronprinzen Khurram unterwarf. Der Prinz kehrte darauf zu seinem Vater nach Ajmîr zurück und brachte des Rânâ Sohn, Kunvar Karan, mit sich. Der Kaiser glaubte, den jungen, im wilden Bergland der Aravalli-Berge aufgewachsenen Râjputen durch den Glanz seines Hofes blenden und an sich fesseln zu können. Er überhäufte ihn daher mit Gunstbezeugungen und Geschenken, ritt persönlich mit ihm auf die Tigerjagd und erhob ihn zu der hohen Stellung eines Befehlshabers von 5000. 1615 wurde der Kunvar (Thronfolger) beurlaubt und kehrte im nächsten Frühjahr nach Udaipûr zurück.

Jahângîr ließ von ihm und seinem Vater Statuen meißeln und vor der Burg von Agrâ aufstellen. In den nächsten Jahren nahm Karan an Sultân Khurram's Dekkanfeldzügen teil, kehrte aber 1619 heim, um den Thron seines verstorbenen Vaters einzunehmen. Seit 1623 weilte sein Sohn Jagat Singh als sein Vertreter am Hofe. Rânâ Karan verstarb im selben Jahre wie Jahângîr, 1627.[1])

11. Khizr Khân Khândêshî (fol. 4 b, mit Beischrift, Taf. 7). Er und sein Bruder Ahmad Khân waren Mitglieder des königlichen Hauses von Khândêsh an der Tapti, dessen letzten selbständigen Herrscher, Mîrân Bahâdur, Akbar 1600 nach dem Fall der Feste Asîrgarh abgesetzt hatte. Mit einem Gehalte von 30 000 Rupien lebte er als Staatspensionär zu Agrâ. 1620 empfing der Kaiser Khizr Khân Fârûqî, wie er sich nannte, an dem indischen Wallfahrtsorte Gôkula bei Mathurâ und beschenkte ihn mit einem Dorfe in der Nähe Agrâs. Sonst ist nichts über ihn bekannt.

12. Mahâbat Khân (fol. 22b, mit Beischrift, Abb. Taf. 35). Zamânah Bêg war der Sohn Ghayûr Bêg's aus Kâbul. Er diente zuerst im Gefolge Jahângîrs als Ahidî, wurde bei dessen Thronbesteigung zum Range von 1500 erhoben und Zahlmeister der kaiserlichen Privatkasse. 1606 sandte ihn der Kaiser zur Verfolgung des Thronprätendenten, Prinz Khusrau, aus, zwei Jahre später gegen den Rânâ von Udaipûr, wobei er zum Befehlshaber von 3000 Mann ernannt wurde. 1609 durch 'Abdallâh Khân (s. o. Nr. 1) ersetzt, übernahm er bald wieder den Oberbefehl in Mêvar und brachte 1612 dem Rânâ die entscheidende Niederlage bei, die zu seiner baldigen Unterwerfung führte. In den nächstfolgenden Jahren wurde er zum Kommandeur von 4000 befördert und zu verschiedenen kleineren Missionen nach Udaipûr, Rantambhôr und dem Dekkan verwendet. 1617 sandte ihn der Kaiser als Statthalter nach Kâbul und Bangash (im östlichen Afghanistan). Als Shâh-Jahâns Rebellion ausbrach, übernahm er mit dem Titel Khân-Khânân den Befehl über die Armee, die als offizieller Chef Sultan Parvîz gegen den aufständigen Prinzen führte. 1622 und 1623 errang er zwei entscheidende Siege, so daß Shâh-Jahân nach Golconda fliehen mußte. Als der Kronprinz sich 1625 mit dem Kaiser wieder ausgesöhnt hatte, suchte sich die Kaiserin Nûr-Jahân an dem Generale für die ihrem Liebling angetane Unbill zu rächen und erreichte seine Absetzung. Mahâbat-Khân aber überrumpelte 1626 am Jhelam das Lager des Kaiserpaares und bemächtigte sich der Person Jahângîrs und nach einem heißen Gefechte auch der Kaiserin. In Kâbul gelang es endlich Nûr-Jahân, ihren Gatten zu befreien; jedoch kam eine Aussöhnung zustande, und Mahâbat Khân wurde erneut gegen den aufständigen Prinzen Shâh-Jahân gesandt. Da es aber bald wieder zum Bruch mit der Kaiserin kam, ging er zu dem Prinzen im Dekkan über, und nachdem dieser 1628 zur Regierung gekommen war, wurde Mahâbat Khân zwei Jahre später Oberbefehlshaber im Dekkan. Als solcher nahm er 1633 das wichtige Fort von Daulatâbâd, mußte aber im folgenden Jahre die Belagerung von Parendâ aufgeben und wurde deswegen von Khân Daurân im Kommando abgelöst. Im selben Jahre starb er noch.[2])

13. Sûraj Singh Râthôr, Râja von Jodhpur (fol. 22 b, Signatur s. o., Abb. Taf. 35). Er war der Sohn Mota Râjâ Udai Singh's, seine Schwester Mânmatî Jagat Gosainî die Gattin Jahângîr's und Mutter des künftigen Kaisers Shâh-Jahân. 1594 besiegte er Bahâdur, den Sohn des Sultân Muzaffar III. von Gujarât, der sich gegen Akbar erhoben hatte, und wurde dafür im nächsten Jahre zum Statthalter von Gujarât ernannt. 1608 kam er nach Agrâ, um Jahângîr zu besuchen, wurde dann zum Kommandeur von 3000 Mann befördert und ins Dekkan kommandiert. An Khurrams Siege über Rânâ Amar Singh hatte er teilgenommen, um dann wieder nach dem Dekkan zu gehen. Zwei Jahre darauf, 1615, war er erneut bei Hofe; diese Gelegenheit suchte sein Bruder Kishan zu benutzen, um ihn zu beseitigen, wurde aber dabei selbst erschlagen. Bis zu seinem Tode 1619 beteiligte er sich dann wieder am Kriege im Dekkan. Auf dem Throne von Jodhpur folgte ihm sein Sohn Gaj Singh.

[1]) Ein anderes Porträt von ihm im Museum für Völkerkunde, Berlin, I C 24345, fol. 7a. — [2]) Andere Porträts: Museum für Völkerkunde, Berlin, I C 24347, fol. 5a. — British Museum, Add. 18,801, fol. 28. Vgl. Binyon-Arnold, Court Painters, pl. 20.

Um die eben aufgeführten Porträts als Zeitdokumente werten zu können, sei vorerst der Versuch gemacht, sie chronologisch zu ordnen unter Berücksichtigung der Gelegenheiten, die sich für die Bestellung ihrer Bildnisse durch den Hof bieten konnten.

1608: Sûraj Singh (Nr. 13) nach Agrâ gekommen (Datum s. o.). Ihtimâm Khân (Nr. 8) zum Befehlshaber der bengalischen Flotte ernannt. (Das andere Ereignis, der Sieg über 'Osmân Afghân kommt wohl nicht in Betracht, da er damals vom Hofe abwesend war und deswegen kaum von einem Hofmaler porträtiert werden konnte.)

1609: Datierte Signatur des Gôvardhan auf fol. 25 b (s. o.). 'Abdallâh Khân (Nr. 1) übernimmt das Oberkommando gegen Rânâ Amar Singh —

1611: 'Abdallâh Khân (Nr. 1) zum Statthalter von Gujarât ernannt. (Auf welches von beiden Ereignissen sich das Porträt bezieht, ist nicht feststellbar.)

1612: Abû'l-Nabî (Nr. 5) erhält den Titel Bahâdur Khân und wird Gouverneur von Qandahâr. Mahâbat Khân (Nr. 12) besiegt den Rânâ.

1614: Mîrzâ Abû'l-Hassan (Nr. 4 b) wird Kommandeur von 5000 und erhält den Titel Asaf Khân. Bakhtar Khân Kalâvant (Nr. 6) kommt an Jahângîr's Hof nach Ajmîr (Inschrift, vgl. S. 8). Rânâ Karan (Nr. 10) kommt an den Hof.

1618: Datum von fol. 14 a (Taf. 1). Jahângîr besucht 'Abd-ar-Rahîm Khân's (Nr. 2) Garten zu Ahmadâbâd und ergeht sich über sein Leben (Datum des Porträts, s. o.). Râô Bhârah (Nr. 7) besucht Jahângîr in Ahmadâbâd (laut Inschrift, s. o.). Der Jâm von Navânagar (Nr. 9) huldigt dem Kaiser.

1620: Skandalaffäre des 'Abd-al-Wahâb (Nr. 3). Khizr Khân Fârûqî (Nr. 11) in Audienz empfangen. (Doch können beide Bilder schon früher entstanden sein, vgl. Anm. S. 11).

Auf die Schlußfolgerungen, die sich aus diesen Daten für die zeitliche Entstehung des Albums ergeben, wurde schon im ersten Kapitel hingewiesen; einige weitere dargestellte Personen (u. a. Taf. 9, 36, 37) konnten nicht identifiziert werden. Zweifellos sind auch unter den größeren Kompositionen außer den bereits herangezogenen noch einige, die bestimmte historische Vorgänge zum Vorwurf haben, so vor allem die Seeschlacht (Taf. 31) und die Mordszene (Taf. 2), für die die Verfasser eine befriedigende Erklärung nicht gefunden haben, und ebenso dürfte noch in manchen Randmalereien auf bestimmte Persönlichkeiten der Zeit angespielt sein.

DAS KULTURELLE MILIEU

Es ist schon früher darauf hingewiesen worden, daß unser Album nicht ganz aus einem Gusse besteht, daß neben Bildern aus der Zeit seiner Entstehung Kopien von persischen Miniaturen, sowie Arbeiten aus Indiens erster Moghul-Periode aufgenommen worden sind. Aber selbst die persischen Blätter ordnen sich zwanglos ein; sie gehören der Zeit an, da die Großmoghuls vorübergehend in engste Berührung mit den Schahen von Persien getreten waren. Unser Album ist somit fast eine Art Bilderbuch für die Kulturgeschichte des älteren Großmoghul-Reiches. Wenn auch etwas wahllos durcheinandergestreut, sind nacheinander Dokumente der frühen Chagatâî-Zeit Hindûstâns unter Bâbur und Humâyûn[1]), vom Persien der älteren Sâfaviden[2]), und von der Blüte des neu entstandenen Reiches unter Akbar[3]) und Jahângîr[4]) darin enthalten.

Allerdings hat es auch mit der kulturgeschichtlichen Erforschung der indischen Miniaturen seine Schwierigkeiten. Ein so großes und vielgestaltiges Gebiet verlangt eine äußerst vorsichtige Behandlung. Denn es sitzen hier die verschiedenartigsten Zivilisationen nebeneinander, und wenn auch der Gesichtskreis der Kleinmalerei als einer Hofkunst ziemlich enge Grenzen aufweist, so war sie doch über ganz Nordindien und Teile des Dekkan verbreitet und sowohl von Hindus wie Muhammedanern gepflegt. Auch war die kulturelle Entwicklung Indiens keineswegs so erstarrt, wie man es oft gerne hinzustellen pflegt, und ihre Veränderungen, besonders im weltlichen Leben, verliefen nicht langsamer als etwa im Mittelalter Europas. Man ist also genötigt, bei jedem einzelnen Blatte genau auf Alter und Herkunft zu achten. Die literarischen Quellen, die uns raten müßten, versagen da zum größten Teil. Es besteht ja eine reiche historische Literatur im muslimischen Indien, aber sie beschäftigt sich fast ausschließlich mit rein politischen und biographischen Erörterungen. Kulturhistorisch interessante Anspielungen kommen zwar zerstreut vor, sind aber meist so allgemein und dem Schreiber so selbstverständlich, daß damit wenig anzufangen ist. Die muslimische und indische Geschichte ist im Bewußtsein ihrer Darsteller eigentlich immer Hofgeschichte gewesen; sie hat nur das Leben ihrer Fürsten und Großen interessiert. Es ist daher nicht leicht, zwischen den Zeilen und aus gelegentlichen Bemerkungen die geistigen, wirtschaftlichen und innerpolitischen Strömungen klar herauszuschälen, deren unsere modernen Begriffe von geschichtlicher Darstellung nun einmal nicht entraten können. Die alten europäischen Reisewerke andererseits bringen ausführliche Schilderungen, aber sie wimmeln von Mißverständnissen und Konfusionen. Und da überdies bisher dies Gebiet nur wenig bearbeitet worden ist, so ist es vorerst unmöglich, schon an eine ernsthafte Erklärung vieler Darstellungen heranzugehen; man muß sich oft darauf beschränken, sie der Allgemeinheit zugänglich zu machen.

[1]) foll. 1a, 2b, 3a, 7a (oben), 8b, 9a (oben), 10a (unten), 18a, 20a, 22a, 23b (unten), 24a (Taf. 28, 25, 26, 19, 15, 20, 22, 14, 24). — [2]) foll. 9b, 11a, 19b (Taf. 33). — [3]) foll. 1a (unten), 3b (oben), 5b, 7a (unten), 10a (oben), 11b (unten), 12b, 13b, 16a (oben), 16b, 17a (oben), 19a, 21b, 23b (oben), 24b, 25a (Taf. 28, 21, 26, 15, 29, 31, 38, 2, 34, 39). — [4]) foll. 4b, 6a, 6b, 9a (unten), 13a, 18b, 20b, 21a, 22b, 23a, 25a (Taf. 5, 40, 36, 35, 37).

Als Hauptthema verdienen bei künftigen eingehenderen Untersuchungen über diese Epoche die kulturellen Wechselbeziehungen zwischen dem Moghulhofe und den alten Hinduzentren in den Vordergrund gerückt zu werden, die viel lebhafter gewesen sein dürften, als man bisher anzunehmen pflegte. Auf die politische Rolle der Râjputenfürsten sind wir bereits im vorigen Kapitel kurz eingegangen, und wir möchten hier wenigstens andeutend hinzufügen, daß in vielen Einzelerscheinungen sich ihr Einfluß deutlich verfolgen läßt. Die Männer-Tracht der Moghuls geht seit Akbars Zeiten auf die der Râjputen von Râjasthân zurück, die Frauenkleidung seit den späteren Jahren Jahângîr's auf die der Râjputnîs von Jammû und Kângrâ im Westhimâlaya. Die neue Malschule Akbars leitet zu nicht geringem Teile sich von ihnen her, und die persische wie die Hindî-Dichtung der Zeit trägt ihren Stempel; Nau'î's Sûz-u-Gudâz verherrlicht ihr Frauenideal, die großen Epenübertragungen, sowie die Hindî-Poesie eines Sûrdâs u. a. sind zuvor an ihren Höfen gepflegt worden; ihr Glaube lebte bei den Frauen im Zenânah Akbars, ihre Sitten, wie z. B. das Wiegen der Herrscher gegen Gold und andere Metalle, die dann verschenkt wurden, die Feier des Holi-Festes, bei dem man sich gegenseitig mit Wohlgerüchen bespritzte, und vieles andere haben die Moghuls von ihnen übernommen.[1]) Das Zusammenwirken von muhammedanischer und hinduistischer Mystik vor allem hat Erscheinungen gezeitigt, auf die wir weiter unten noch näher eingehen werden. Im übrigen kommt, abgesehen von allgemein islamischen Motiven, auch das stets bewunderte und in vieler Hinsicht nachgeahmte Vorbild Persiens zu deutlicher Sprache, und in gewissen Eigentümlichkeiten, vor allem des Kostümes, bleibt der türkisch-mongolische Ursprung dieses kulturell so vielseitig interessierten Herrschergeschlechts unverkennbar.

Die Behandlung der dem Leben entnommenen Vorwürfe durch die Maler ist im allgemeinen naturalistisch genug, um eine zutreffende Vorstellung von den wirklichen Vorgängen zu ermöglichen. Eine große Rolle spielen natürlich, dem Milieu angemessen, für das dies Album bestimmt war, allgemeine Darstellungen aus dem Hofleben (ganz abgesehen von den Blättern, die an bestimmte historische Ereignisse anknüpfen und von denen schon oben die Rede war). Häufig sehen wir einen thronenden Fürsten, den Wedelträger hinter ihm stehend (Taf. 21), einen Diener vor ihm kniend (Taf. 25) oder ihm die Schuhe anziehend (fol. 23b), dann wieder Blumen entgegennehmend (fol. 19a) oder einen Höfling empfangend (fol. 6a). Ein ander Mal werden ihm, der seinen Falken bei sich hat, einige, wohl von diesem erjagte Enten überbracht (fol. 21b), und überhaupt sind Jagdszenen ein beliebter, mit erstaunlich sicherer Beobachtung aufgegriffener Vorwurf. Wir sehen, wie aus Flinten auf Löwen geschosssen wird (Taf. 24), wie ein Elefant mit einem erlegten Tiger heransprengt (Taf. 23), wie Gazellen im Netz gefangen, zu Fuß und mit Pferden gejagt werden (ibd. und Taf. 27; unter anderen sehr lebendigen Motiven ein rastender Jäger, der aus der Feldflasche trinkt). Falkner treten mehrfach auf (fol. 6a, Taf. 26, zu Pferde). Seltener werden Kampfszenen behandelt (Taf. 22 und 18; Seeschlacht Taf. 3 und 31), und in einer größeren Miniatur wird einmal die Abrichtung eines Elefanten vorgeführt (Taf. 34).

Eine zweite Gruppe von Bildern ist dem Leben der Gelehrten und Studierenden entnommen. In den verschiedensten Haltungen begegnen uns ehrwürdige Scheikhs, nachdenkliche Mollahs und lernbegierige Schüler, teils einzeln, lesend, schreibend, meditierend, teils in Wechselbeziehung zu einander, diskutierend oder der Lehrer den Jünger durch Kommentar und Diktat unterweisend, die Bücher in der Hand oder auf einem Klappständer aufgeschlagen. (Vgl. Taf. 28, 21, 26, 38, 20, 14 und foll. 9a, 14b, 16a, 17a, 19a, 23b).

[1]) Vgl. H. Goetz, Studien zur Râjputen-Malerei; (Ostasiatische Zeitschrift 1922—1923, p. 46 ff., und 1923—1924). — J. Hutchison and J. Ph. Vogel in einer Reihe Aufsätze im Journal of the Panjâb Historical Society, Calcutta 1911 ff. — Die einschlägigen Biographien in den Ma'âsir-al-Umarâ des Shâhnavâz Khâ 1. — Keay, History of Hindî Literature, Calcutta-London 1920. — Abû'l-Fazl, A'în-i-Akbarî, diversis locis. — Tûzuk-i-Jahângîrî, transl. A. Rogers and H. Beveridge, London 1909—1914, div. loc., besonders aber II, 217 ff. — etc.

Beide Elemente, Hofleute und Angehörige des Gelehrtenstandes, finden wir häufig bei der angenehmen Beschäftigung des Essens und Trinkens beobachtet. Zechende junge Prinzen oder Scholaren kommen mehrfach vor (Taf. 28, 21 und foll. 14b, 16a) und bisweilen ist noch mit dargestellt, wie die Getränke bereitet, gemischt, gefiltert, gekühlt oder auf einem Tisch serviert werden (Taf. 19 und foll. 17a, 19a, 25b); ebenso wird gelegentlich die Herrichtung und das Auftragen von Speisen geschildert (Taf. 25, 24 und fol. 19a). Der Musik ist an mehreren Stellen gedacht: einmal sehen wir einen Orgelspieler (Taf. 28), dann ein Paar, Mann und Frau, mit Instrumenten (Taf. 25), an anderer Stelle einen mit hoher Mütze bekleideten Tubabläser mit seinem Begleiter, der eine kleine Gürteltrommel schlägt (Taf. 22) und schließlich Harfenspieler und Tamburinschläger, die das Ohr ihres in einem Baume sitzenden Herrn erfreuen (Taf. 13). Einmal ist auch ein Jüngling mit einer Blume in der Hand in unverkennbarer Tanzbewegung naturgetreu festgehalten (Taf. 21).

Interessante Aufschlüsse erhalten wir über verschiedene gewerbliche Tätigkeiten: wir sehen z.B. einen Färber bei seiner Arbeit (Taf. 20), einen Wasserverkäufer, der hier Wasser aus einem Brunnen heraufwindet, da aus dem Schlauch einem Knaben den erfrischenden Trunk in seine Schale gießt (fol. 21b), eine Sorbetschenke, in der verschiedene Getränke in Krügen und Kannen bereit gehalten werden (Taf. 19) und auf der hier farbig wiedergegebenen großen Ansicht eines Stadttors (Taf. 1) einen Bäcker in seinem Laden, ferner Gärtner, Holzverkäufer, Wasserträger und links unten mehrere Frauen bei der Klöppelarbeit. Ein ganzes Blatt (Taf. 26) ist ferner der Wiedergabe von stimmungsvollen Einzelheiten aus dem Hirtendasein gewidmet.

Wichtiger sind die Einblicke in das Leben der Schöpfer unseres Albums; wir sehen wiederholt die Meister mit dem Glätten des Papiers beschäftigt (Taf. 20), und auch einige Selbstporträts von Malern liegen vor. Zwei kleine Bilder (Taf. 39) zeigen sie uns bei ihrer eigentlichen Arbeit, wie sie am Boden sitzend mit feinem Pinsel ihre Farben aus den Muschelnäpfchen auftragen; neben ihnen ein Wassertöpfchen und ein Pinselkasten (Qalamdân). In einem Falle malt der alte Herr mit seiner Brille eine Madonna. Man bekommt nicht eben den Eindruck, Künstler in unserem Sinne vor sich zu haben, sondern fleißige, wohlgeschulte Handwerker. Und dies waren sie, die Morgen für Morgen in ihre Werkstätten eilten, wo sie unter der Aufsicht eines Vorstehers arbeiteten. Hören wir, was ein europäischer Reisender des siebzehnten Jahrhunderts uns darüber berichtet: „Ich habe oft die Schönheit, die Zartheit und Feinheit ihrer Gemälde und Miniaturen bewundert, und besonders fesselte mich eine Darstellung der Taten Akbars, die ein berühmter Maler auf eine Muschel gemalt hatte, woran er sieben Jahre gearbeitet haben soll. Ich hielt es für eine wundervolle Leistung. Was den indischen Malern vor allem fehlt, sind richtige Proportionen und Ausdruck in den Köpfen. Aber diese Fehler würden bald gut gemacht werden, hätten sie bessere Herren und Anleitung in den Regeln der Kunst. Mangel an Befähigung ist es daher nicht, warum Werke hoher Kunst in der Hauptstadt nicht zu sehen sind. Wenn die Künstler und Handwerker gefördert würden, so würden die edlen Künste blühen; aber diese unglücklichen Leute werden verachtet, schlecht behandelt, und ungenügend für ihre Arbeit bezahlt. Der Reiche kann alles billig haben. Wenn ein Adliger oder Beamter die Dienste eines Künstlers benötigt, sendet er nach ihm im Bazar und wendet unter Umständen Gewalt an, um den armen Mann zum Arbeiten zu bringen; und wenn der Auftrag ausgeführt ist, so zahlt der Herr nicht nach dem Werte der Arbeit, sondern was er selbst als anständige Bezahlung ansieht; der Künstler darf froh sein, wenn er nicht auch noch die Peitsche als Teilzahlung abbekommen hat. Wie sollte man da erwarten, daß irgendwie Wetteifer die Künstler anfeuern sollte? Anstatt nach der Vermehrung seines Ruhmes zu ringen, geht sein ganzer Eifer dahin, seine Arbeit fertig zu machen, und die Entlohnung zu erhalten, die ihm sein täglich Brot liefert. Daher sind die Künstler, die Bedeutung erlangen, nur die, welche im Dienste des Königs oder eines mächtigen Adeligen beschäftigt sind und allein für ihren Herrn arbeiten. In der Festung von Delhi sind verschiedentlich große Hallen zu

sehen, welche Kar-Kanays (Kâr-Khânah) oder Werkstätten für die Künstler genannt werden. In einer Halle arbeiten fleißig Sticker unter der Aufsicht eines Vorstehers, in einer anderen Maler usw. Jeden Morgen kommen sie zu ihren Karkanays, wo sie den ganzen Tag beschäftigt sind, und am Abend gehen sie nach Hause. In dieser ruhigen und regelmäßigen Weise geht ihr Leben dahin, und keiner strebt nach einer Verbesserung der Lebensstellung, in der er gerade geboren"[1]).

Ein anderes Gebiet, auf das die indische Kleinmalerei besonders interessante Streiflichter wirft, soll hier etwas eingehender behandelt werden. Sir T.W. Arnold hat kürzlich in einem Aufsatz[2]) auf die Bedeutung der Miniaturen für die Geschichte des indischen Islam hingewiesen. Dadurch, daß dieser gerade in Indien besonders stark im Banne des Sûfismus stand, war es überhaupt möglich, ihn künstlerisch zu erfassen. Sicherlich war eine Darstellung des Göttlichen und der Propheten nie gestattet; und daran haben auch die indischen Muhammedaner, die ja in so vielen Dingen eigene Wege gegangen sind, streng festgehalten. Aber die höheren Sphären der Mystik konnten nicht so schulmäßig gelehrt werden, sie verlangten engste persönliche Wechselwirkung zwischen Lehrer und Schüler. Die muslimische Mystik fand darum ihre wesentliche Pflege in den geistlichen Orden, und es konnte nicht ausbleiben, daß sich hier allmählich eine regelrechte Verehrung der großen geistlichen Führer und Heiligen ausbildete. Daß man dann diese Persönlichkeiten gerne im Bilde festhielt, verstand sich von selbst. Auch unser Album bringt eine Anzahl solcher Heiligenbilder:

1. Auf fol. 8b (Taf. 38) findet sich das Bild eines älteren Religiosen, dem ein junger Mann aus einem Buche vorliest. Ein Vergleich mit anderen Miniaturen legt die Vermutung nahe, daß wir es mit einer bekannten Person zu tun haben. Sehr ähnliche Darstellungen zeigen Museum für Völkerkunde, Berlin I c 24343, fol. 27a, und ebenda I c 24344, fol. 29a, rechts oben, das letztere „Hazrat-i Pîr Dastgîr" gezeichnet. Sollten wir hier ein Porträt dieses Heiligen vor uns haben?

2. Auf fol. 16a, unterer Rand, fällt ein am Boden kauernder Derwisch auf, der in einem Buche liest. Auch bei diesem Bilde findet sich kein Name, doch ist es vielleicht möglich, daß der Dargestellte mit der in Berlin, Museum für Völkerkunde I c 24335, fol. 26a und ebenda I c 24343, fol. 27a, rechts, porträtierten Persönlichkeit identisch ist. Wer dieser Heilige sei, konnte leider noch nicht festgestellt werden. Doch zeigen diese sämtlichen anonymen Porträts unter anderem einen ungewöhnlichen, breitkrämpigen Hut, der sonst im allgemeinen nicht vorkommt.

3. Ein ebenfalls unbekannter Derwisch auf fol. 9a, oben, und 23b, unten. Es ist in beiden Fällen fast dasselbe Bild: Vor einer kleinen Felsenhöhle sitzt auf dem Boden ein Greis mit langem, spitzem Barte; er ist nur mit einem Schurze bekleidet, auf dem Kopfe trägt er eine kleine, etwas nach hinten überhängende Filzmütze, am unteren Rande mit einem Pelzstreifen gefaßt. Vor ihm sitzt der Großmoghul Bâbur und lauscht seinen Worten. Es war uns nicht möglich, festzustellen, wer der Heilige ist. Doch ist die Szene zu typisch und durch das Bild des Kaisers zu deutlich charakterisiert, als daß nicht zu hoffen wäre, weitere Miniaturen und literarische Nachrichten möchten darüber Klarheit schaffen. Außerdem erlaubt die Tracht des Kaisers den Schluß, daß es sich auf ein Ereignis beziehen muß, das etwa um 1530 vorgefallen sein dürfte.

4. Ein weiteres, ebenfalls unbezeichnetes Bild auf fol. 22a (Taf. 14) — ein lehrender alter Mann vor einem Prinzen — könnte möglicherweise Shaikh Salîm Chishtî[3]) und Kaiser Jahângîr schildern. Das Porträt des Heiligen paßt zu dem im Berliner Museum für Völkerkunde I c 24344, fol. 34a[4]), während andererseits das bei V. A. Smith (Akbar the Great Mogul, Oxford 1917, pl. 102) abgebildete aus der Johnson-Collection in India Office sich wohl zur Not damit vergleichen ließe, aber doch ziemlich abweicht. Es ist eben leider Tatsache, daß wir uns bei indischen Porträts noch lange nicht darauf

[1]) François Bernier, Travels in the Mogul Empire 1656—1668, Westminster 1891, pp. 254—259. — [2]) Journal of the Royal Society of Arts, vol. 69, p. 624 ff.: „Indian Painting and Muhammadan Culture". — [3]) Badâônî, Muntakhab-at-Tavârîkh, transl. Haig, III, pp. 18—27, 1899. — [4]) Kühnel, Miniaturmal. im islam. Orient, Berlin 1922, Abb. 103.

verlassen dürfen, daß sie echt sind, wenn sie auch einen Namen geben. Und soweit das Material an Hand anderer, größerer Vergleichsreihen zu überprüfen war, scheinen gerade die Porträts der Johnson Collection für das 16. und 17. Jahrhundert durchweg nicht authentisch zu sein. Der dem Heiligen gegenüber sitzende Prinz kann nach Erscheinung wie der persischen Tracht nur Prinz Salîm sein. Jedenfalls wird man diese Porträtgruppe für zuverlässiger halten dürfen als die, welche bisher von Salîm Chishtî und seinem geistlichen Pflegling veröffentlicht worden sind.

5. Unter den der Bihzâd-Schule nahestehenden Miniatur-Blättern ist fol. 19b unterschrieben: Amadan-iWâlidah-i Sultân Muhammad Khwârizm-Shâh ba-khidmat-i Shaikh Majd-ad-Dîn Baghdâdî: „Die Mutter Sultân Muhammads von Khwârizm (Khîwâ) verehrt Shaikh Majd-ad-Dîn Baghdâdî".

Doch beschränken sich die Miniaturen keineswegs auf die Darstellung muslimischer Heiliger; sie wenden ihr Interesse in gleichem Maße auch den Hindu-Religiosen zu. Und dies gilt nicht etwa nur für die Malereien, die von irgendwelchen Râjâs oder anderen Hindu-Adligen in Auftrag gegeben waren, sondern auch die Moghul-Kaiser und Moghul-Omrahs haben sie sich im Bilde festhalten lassen. Man darf eben nie vergessen, daß das lange Zusammenleben doch eine gewisse Angleichung zwischen Muhammedanern und Hindus in Indien geschaffen hatte. Mit dem Tempeldienste haben sich die Anhänger des Propheten ja nie befreunden können, und sie haben ihn bestenfalls geduldet, waren im allgemeinen aber immer geneigt, die ihnen verhaßten Götzenhäuser zu zerstören und zu entweihen, um sie dann in Moscheen umzuwandeln. Anders stand es, wo man sich im Gebiete des rein Geistigen und der Mystik fand. Es kann hier nur kurz angedeutet werden, welch große Bedeutung der Sûfismus und seine Derwischorden für das muslimische Indien hatten. Die Mystik der Sûfîs, obwohl nur zum kleinsten Teile aus östlichen Quellen erwachsen, unterschied sich in ihrem wesentlichen Kerne nur wenig von der der indischen Asketen. Und es ist daher nicht so verwunderlich, wenn wir es erleben, daß Sûfismus und Vedânta einander geradewegs gleichgesetzt werden. Jahângîr bemerkt einmal in seinen Memoiren[1]): „Dieser Sannyâsî (Jâdrûp) verfügt über gutes Wissen, denn er beherrscht die Lehre des Vedânta vollständig, welches die Lehre des Sûfismus ist". Und Jahângîr's Enkel, Prinz Dârâ Shikôh[2]), ließ nicht nur das Jôg Bashist (Yoga-Vâsishta) und Sirr-al-Akbar (Upanishaden) in das Persische übertragen, sondern suchte geradezu in seiner Majma'-al-Bahrain zu beweisen, daß zwischen Islâm und Hindutum nur ein Unterschied der Ausdrucksweise, nicht des Glaubens bestehe. Ebenso haben Akbar und sein in dieser Hinsicht einflußreichster Ratgeber, Shaikh Abû'l-Fazl, derselben Ansicht gehuldigt.

„Oh Gott, in jedem Heiligtume sehe ich Leute, welche Dich suchen,
Und in jeder Sprache, die ich sprechen höre, loben sie Dich!
Götzendienerei und Islam streben nach Dir,
Und jeder Glaube spricht: Du bist einer, ohne seinesgleichen!"

(Abû'l-Fazl 'Allâmî.)

Der Vedânta, den die Moghuls kennen lernten, war ja nicht die extreme, bei uns am meisten bekannte Advaita-Lehre Shankarâchâryas, sondern verschiedene Formen des zu einer schärferen Unterscheidung zwischen Schöpfer und Geschöpf neigenden vishnuitischen Vishishtâdvaita. Wie das Beispiel von Dârâ's Lehrer, Lâl Svâmin, zeigt, und sich noch in vielen anderen Fällen weiter verfolgen ließe, waren die Lehrer der Muhammedaner in den Geheimnissen der indischen Mystik fast durchweg Vishnuiten, zum größten Teil Anhänger des Krishnakultes, einige auch Râma-Verehrer. Ließ sich also schon der Vishishtâdvaita sehr wohl mit der sûfischen Tauhîd-Lehre vereinigen, so entsprach der Lehre von der Liebe zu Gott ('ishq) die Bhakti-Doktrin. Überdies betonten sowohl der Sûfismus wie der späte Vishnuismus viel weniger das rein Doktrinäre als das Gefühlsmäßige, in der

[1]) Tûzuk-i-Jahângîrî, transl. by A. Rogers and H. Beveridge, London, 1909, p. 356. — [2]) Pandit Sheo Narain, Dârâ Shikoh as an Author (Journal of the Panjab Historical Society II, no. 1, pp. 21—38, 1913).

Verbreitung der Lehren spielte die an das Gefühl appellierende Predigt und das religiöse Lied die Hauptrolle. Und diese Lieder sind bei beiden mystisch verstandene Liebeslieder. Die Grenze zwischen muslimischen und Hindu-Asketen wurde dadurch einigermaßen verwischt und ein gewisses Hinüber- und Herüberfluten keine so seltene Erscheinung. Sannyâsîs gingen bei Derwischen in die Lehre, Muhammedaner wurden die Schüler großer Bhâktas. Kabîr und Nanak lehrten die Identität von Allâh und Râma, Muhammedaner wie ʻAlî Bhagavân[1]), Haridâs und Râmdâs[2]) traten zum Glauben an Vishnu über.

Die älteren Moghulkaiser standen alle seit Kindheit mit irgendeinem Derwischorden oder auch einer orthodoxen Partei in enger Beziehung. Und zwar neigten sie mehr oder minder zum Sûfismus in der einen oder anderen Ausprägung und teilten dessen weitherzige religiöse Anschauungen. Bâbur und Humâyûn waren Mitglieder zentralasiatischer Sûfî-Sekten. Akbar betrat dann, vom Sûfismus ausgehend, eigene Wege; neben den Christen standen besonders die Jainas und Parsen im Mittelpunkte seines Interesses. Jahângîr folgte auch darin, wie in so vielem anderen, seinem Vater; freilich auch hier mit dem geringeren Ernst, der größeren Skepsis. Und wenn er im einzelnen auch wenig Interesse für die Lehren der Hindus entwickelte, so hat er sie doch frei gewähren lassen; aber seine Beziehungen zu dem Gosâîn Jâdrûp[3]) zeigen, daß er unter Umständen sich auch eingehender mit dem Glauben seiner Hindu-Untertanen beschäftigte. Jahângîrs Besuch bei Jâdrûp ist denn auch von seinen Hofmalern oft dargestellt worden.[4]) Wenn daher unser Album ebenfalls eine Anzahl Bilder solcher Hindu-Asketen enthält, ist dies nicht weiter zu verwundern. Was für Sekten sie im einzelnen angehörten, wird sehr schwer zu bestimmen sein. Wir wissen über die äußere Erscheinung der indischen Religiosen in den letzten Jahrhunderten herzlich wenig. Dazu kommt, daß einige der Bilder in dem Album nur Adaptierungen europäischer Jägerbilder sind, die der Maler für seine Zwecke zurechtgemacht hat. Es handelt sich um sechs Darstellungen:

1. fol. 6 b, rechts unten: Ein Asʻrama, d. h. Siedlungsplatz einer Gruppe Yôgîs. Ein kleines Lagerfeuer unter einem Feigenbaume, ein paar Kupfergefäße für religiöse Waschungen, ein paar religiöse Bücher, das ist alles. Und um das Feuer sitzen dann die Frommen mit übereinandergeschlagenen Beinen, mit Asche eingeschmiert, das schmutzige Haar in langen Strähnen herabfallend; um die Hüften liegt gelegentlich ein kleiner quittenroter Schurz. Sie sind fast alle in Trance, die Augen geschlossen. Das Motiv ist in indischen Miniaturen häufig.

2. fol. 6 b, rechts oben (Taf. 40): ein wandernder Asket mit seinem Hund. Das Bild ist sicher nur die Umformung eines europäischen Jägerbildes, wie denn auch Einzelheiten des Kostüms, z. B. die Schuhe, unindisch sind. Das Haar hängt zurückgestrichen, frei und lang herab. Der Mantel ist der von indischen Sannyâsîs auf den Miniaturbildern meist getragene; er besteht aus einem schwarzen oder quittenroten groben Stoffe mit einem sehr typischen Muster aus feinen, gestrichelten Streifen. In der linken Hand trägt der Wanderer einen Sack mit seinem Almosentopf, einen Stock und einen Scharrer zum Herbeiholen der Almosen.[5])

3. fol. 13 a, links unten: Ein ebensolcher Sannyâsî[6]), ebenfalls mit seinem Hunde auf der Wanderschaft. Seine Tracht ist im Ganzen dieselbe. Doch trägt er unter dem schwarzen Mantel noch eine rote Langôtî und um den Hals eine mit farbigen Flicken behängte Schnur.[7]) Dazu kommt noch in der einen Hand ein Fächer von schöner Strohflechtarbeit.

[1]) Grierson, Modern Hinduism, (J. R. A. S., 1907, p. 321). — [2]) Dinesh Chandra Sen. History of Bengali Literature, 1911, p. 509 f. — Chaitanyacharitâmrita, transl. J. N. Sarkar, Calcutta, 1913, p. 126 ff., etc., p. 226 ff. — [3]) Tûzuk-i-Jahângîrî, I, 355, 359; II, 49, 52, 104, 105, 108. — A. Coomaraswamy, Portrait of Gosâîn Jâdrûp, (J. R. A. S. 1919, p. 389 f.). — [4]) z. B. Museum für Völkerkunde, Berlin I C 24352, fol. 4a. — [5]) Ein solcher im Museum für Völkerkunde-Museum, Berlin I C 10756. — [6]) Zu beachten ist hier die blaue Haut für Braun; vgl. den indischen Ausdruck nîla = syâma = krishna. — [7]) Vgl. fol. 13a, links oben. — Museum für Völkerkunde, I C 24348, fol. 23a. — Preußische Staatsbibliothek, Berlin, Libr. pict. A 11, fol. 2 und 33.

4. fol. 13a, rechts oben (Taf. 41): Zwei ähnliche Wanderasketen; auch hier dürfte ein europäisches Bild umgearbeitet sein.

5. fol. 13a, links oben (Taf. 40): Ein Einsiedler vor seiner Behausung, einer Felsenhöhle bei einem alten Baume, unter dem er am Tage seinen Sitz nimmt. Die Bekleidung ist die übliche. Er empfängt eine alte Portugiesin, die ihn bittet, ihren Sohn zu segnen, der sich vor dem Heiligen niedergeworfen hat. Wie ja auch Manucci berichtet, waren die indischen Portugiesinnen sehr abergläubisch und suchten, obwohl Christinnen, ihr Heil oft mehr bei den einheimischen Asketen als bei ihren Seelsorgern.

Die bisher besprochenen Asketengestalten einer bestimmten Sekte zuweisen zu wollen, wird kaum möglich sein. So verschieden die Typen sind, geben sie doch in dieser Hinsicht keinerlei Anhaltspunkte, kein Sektenzeichen, kein besonderes charakteristisches Instrument oder Schmuckstück. Anders ist es aber mit dem letzten Bilde.

6. fol. 6b, links oben (Taf. 40): Ein Religioser von ziemlich ungewöhnlicher Erscheinung. Um seine Hüften ist ein Fell geworfen, das ein reich gearbeiteter Gürtel hält. Ebenso schlingen sich um die Handgelenke, den Hals und die Oberarme Bänder und Kettchen, und im Ohre stecken reiche Ringe. Über die Brust fällt eine Blumengirlande, wie man sie in den Tempeln zu verschenken pflegte, und darüber liegt ein langes Dôpatta. Die Füße stehen auf hohen, durch einen Pflock zwischen den ersten zwei Zehen gehaltenen Holzsandalen. Mit der Rechten schultert er eine zweisaitige Vînâ mit nur einem Resonanzkürbis, mit der andern Hand schwingt er an langem Griffe einen großen, runden Fächer, dessen Rand mit Pfauenfedern besetzt ist. Die Frisur bildet einen losen Knoten über der Stirne, wie er meist bei shivaitischen Yogîs üblich war. Trotzdem scheint dieser eigenartige Fromme ein Vishnuit zu sein, denn auf dem mit Asche beschmierten Körper ist auf Brust und Armen das Wort: „Râma“ aufgestempelt. Auch befindet sich auf der Stirne über der Nase das charakteristische, gabelförmige Sektenzeichen der Gläubigen Vishnus. Es ist dieser junge Wanderheilige wohl einer jener zahlreichen Sänger, die das Land durchzogen und die mystischen Liebeslieder der großen Bhâktas überall unter Bauern und Adligen populär machten.

Wir werden im folgenden Kapitel eingehender ein Gebiet behandeln, das besonders berufen erscheint, unsere Vorstellungen von der Periode, der unser Album angehört, zu erweitern: das Kostüm. Im übrigen muß jeder Versuch, die indischen Miniaturen für Probleme der indischen Kulturgeschichte nutzbar zu machen, Bruchstück bleiben. Einzelnes hebt sich zwar mehr oder minder klar ab und wirft neues Licht auf das so lückenhafte Bild, das die alten Reisewerke und Historiker geben; dazwischen aber liegt Dunkel. Und doch ist schon das wenige, was wir wissen, reich und interessant genug. Denn eines zeigen die Miniaturen mit größerer Deutlichkeit als alle anderen Quellen: den heißen Kampf, den indische, iranische und europäische Kultur auf dem Boden Hindûstâns ausgefochten haben. Die Zeiten, in denen eine Zivilisation so stark ist, daß sie ihre Eigenart kraftvoll und rein entwickeln kann und jedes fremde Element aufsaugt oder vernichtet, sind selten. Meist ist es ein langer, mehr oder minder unentschiedener Kampf, aus dem ein neues, sich erst nach und nach zur Reinheit entwickelndes Kulturgebilde entspringt.

Die muhammedanische Herrschaft in Hindûstân bedeutet die Geburt des gegenwärtigen Indien, und die kulturelle Entwicklung, die die Miniaturen enthüllen, betrifft verschiedene Phasen der Verquickung von Hindutum und zentralasiatischem Islâm — eine Entwicklung, die am Anfang des 19. Jahrhunderts ihr Ende nahm, um dann vom Ringen mit der Zivilisation Europas abgelöst zu werden. Dahinter aber erstehen neue Welten. Denn das Indien, das der Islâm antraf, war lange nicht mehr das der alten klassischen Zeit, sondern die Ritterkultur der Râjputen. Deren Werden wiederum fällt in jene wilde Epoche, die — nachdem der große Dichter Kâlîdâsa noch wie ein letzter Stern alt-

indischer Kultur dahingesunken — Barbarenhorden durch Jahrhunderte über die Pässe Afghânistân's hereinfluten und langsam, aber stetig sich ganz Nordindien unterwerfen sah. In ebenso langsamem Kampfe hat die brahmanische Kultur sie für sich gewonnen, und schließlich machten die Einfälle der Muslims die einstigen Eroberer zu den Verteidigern indischen Wesens. So ist sich Welle auf Welle gefolgt, neuen Kulturkampf und neue Kulturerzeugung schaffend. Und Zeuge und Denkmal der letzten zwei großen Wellen vor dem endgültigen Eindringen Europas sind auch die Miniaturmalereien, die wir hier vor uns haben.

KOSTÜMGESCHICHTLICHE ERÖRTERUNGEN

Es ist nicht gerade leicht, eine Geschichte der Moghultracht in der älteren Periode rekonstruieren zu wollen. Sie ist ja zum großen Teile von Vorderasien abhängig, und solange die Kenntnis der persischen und osttürkischen Kleidung noch im Argen liegt, vor allem solange wir nicht trennen können, was Persien, was Bukhârâ und Samarqand angehört, werden wir vielfach im Dunkeln tasten müssen. Aber schon unter Humâyûn ist eine festumrissene Moghultracht klar erkennbar, und unter Akbar läßt sich ihre Auseinandersetzung mit der damaligen Hindukleidung verfolgen, bis unter Jahângîr's Regierung das klassische Moghulkostüm sich ausbildet, das uns die alten europäischen Reisewerke, vor allem Manucci in seiner Storia do Mogor[1]), geschildert haben. Es ist also in den Blättern unseres Albums das Werden der indisch-muhammedanischen Tracht des 16. bis 17. Jahrhunderts ziemlich vollständig verfolgbar. Das moderne Kostüm der indischen Muslims dagegen ist erst im Anfang des 19. Jahrhunderts aus einer Mischung dieser mit der afghânischen und weiterhin persischen Kleidung des 18. Jahrhunderts entstanden.

Die Kostüme des alten Tîmûriden-Reiches gehen im wesentlichen auf die Tracht der Mongolen und Türken Chingiz-Khâns zurück. Sie hatten sich seitdem allerdings wesentlich verfeinert. Bei den Männern bildete das hauptsächlichste Kleidungsstück die Jâmah, ein langärmeliger Rock, der bis zu den Knien bezw. zu den Knöcheln herabreichte und unter der rechten Schulter geschlossen wurde. Mit Ausnahme der Tirâz (Wirkereistreifen um den Oberarm) weicht er kaum von dem schon unter den 'Abbâsiden-Khalîfen gebräuchlichen Gewande ab, welches jedoch auf der linken Seite zugenestelt ward. So erscheint es noch auf den „arabischen" Miniaturen[2]) und der Raghes-Keramik. Und in Indien werden wir es späterhin noch, von den Hindus übernommen, als deren Nationalkleidungsstück bis ins 18. Jahrhundert hinein finden. Der Verschluß auf der rechten Seite ist jedenfalls eine Neuerung der Mongolen. Darunter trug man Hosen (shalvâr), die meist in hohen Schaftstiefeln steckten. Ähnlich der Jâmah gestaltet war der Pêshvâz, im wesentlichen von demselben Schnitte, nur daß er vorn in der Mitte der Brust geschlossen wurde. Dazu kam dann, je nachdem, ein kleiner Umlegekragen[3]) oder ein breiter, reich gestickter und kunstvoll geschnittener Kragen.[4]) Den Verschluß bildeten oft fein ziselierte Goldknöpfe (tükmek),[5]) hinter denen dann zuweilen wie bei den Husarenuniformen Tressen[6]) saßen. In diesem Falle waren auch am Gürtel Knöpfe[7]) angebracht, während er sonst meist nur aus einer locker gewickelten Schärpe bestand. Den dritten Rock bildete der Farjî,[8]) den Geistliche, Gelehrte und hohe Staatsbeamte mit besonderer Vorliebe trugen:

[1]) vol. II, p. 339 ff. — [2]) z. B. Kühnel, Miniaturmalerei im islam. Orient, pl. 17. — [3]) Taf. 28, 27, 2, 20. — [4]) Martin, Miniature Painting pls. 57, 81, 89; Schulz, Persisch-islam. Miniaturmalerei, pl. 74; Taf. 25, 32, 27. — [5]) Taf. 32 und 27. — [6]) Kühnel, l. c.; pl. 70a. Martin, pl. 10b, Taf. 27, 2. — [7]) Taf. 25, 33, 32, 27, 24. — [8]) Taf. 28, 25, 33, 31, 32, 20, 24.

ein offener, nicht sehr langer Mantel, in der Regel mit einem Pelzbesatz um den Hals und halblangen Ärmeln. Doch kommt unter Humâyûn eine abweichende Form[1]) mit langen, frei herabhängenden Ärmeln vor, bei denen die Arme durch Querschlitze in halber Oberarmhöhe herausgestreckt wurden. Sie läßt sich auch in Persien unter Shâh Tahmâsp[2]) und im Dekkan noch später unter 'Alî 'Adilshah[3]) von Bîjâpûr nachweisen. Der Farjî diente nur als Überrock über die Jâmah oder den Pêshvâz. Letzterer wiederum wurde über der Jâmah getragen oder beide allein; doch niemals alle drei Röcke gleichzeitig. Daneben kommen gelegentlich Typen vor, die diese Kostüme untereinander kreuzen. Es haben sich natürlich die Moden hierbei langsam verändert, ohne daß wir jedoch vorerst in der Lage wären, diese näher zu verfolgen.

Seinen entscheidenden Ausdruck fand der Wandel im Geschmacke des Mannes nur in der Kopfbedeckung, der Mütze und dem Turban. Die Mütze kam in einer großen Zahl von Formen vor. Das Volk trug meistens eine Filzmütze (kulâh) mit einem breiten Saum aus Lammfell (qalpâq), ganz Arme oder Derwische selbst ohne diesen. Daneben war eine ähnliche Form[4]) üblich, deren Rand entweder vorn in der Mitte oder an beiden Seiten eingeschnitten war und dann meist umgeschlagen wurde, nach Art der modernen Kirgisenhüte. In diesem Falle wurde die Mütze bei hochgestellten Personen fest gearbeitet und oben mit einem Knopf oder Federbusch versehen. Wir haben es hier mit altem türkischen Kulturgute zu tun. Schon in den uigurischen Wandmalereien Ostturkestans,[5]) wie auch unter den Fremdvölkertypen der buddhistischen Höhlenfresken von Ajantâ[6]) kommen diese Mützen und Hüte vor. Die letztgenannte Form im besonderen tritt zuerst unter Chingiz-Khân[7]) auf, und scheint dann mit der Eroberung Chinas der Vorläufer des heutigen Mandarinenhutes geworden zu sein. In Persien und Turkestân dagegen ist sie bald nur mehr ein Kleidungsstück von Fürsten, Prinzen und Prinzessinnen geworden (tâj-kulâh) und erhielt statt des Umschlages einen reich gestickten oder aus Metall nach Art unserer gotischen Kronen gearbeiteten Rand.[8]) Bâbur[9]) hat sie so noch getragen, aber mit dem Zusammenbruche des Tîmûridenreiches kam sie bald außer Mode, wenn auch die viel konservativeren Frauen sie gelegentlich noch in Akbars Tagen benutzt haben[10]). Unter Kaiser Humâyûn herrschte am Moghulhofe eine andere Form dieses Hutes.[11]) Das Mittelstück war sehr hoch und oben flach abgeschnitten, der Rand vorn in der Mitte eingekerbt. Das Ganze wurde anscheinend in Pappe gearbeitet, wenn es auch nur eine modische Abart des ähnlichen weichen und niedrigeren Filzhutes darstellt. Darum wurde dann oft ein kleines Turbantuch über Kreuz geschlungen. Es ist immerhin bemerkenswert, daß dieser in Turkestân noch in Persien kaum belegten Mode ähnliche Bildungen auf Heidendarstellungen flämischer Bilder[12]) zwischen 1460 und 1520 vorkommen, sowie ein bei den Frauen damals ebenfalls übliches Diadem,[13]) das nur etwas tiefer über die Ohren herabreicht. Wie das zu erklären sei, mag vorerst noch dahingestellt bleiben. Indessen lassen sich ähnliche Beziehungen auch für das 12.[14]) und 14. Jahrhundert[15]) aufweisen, so daß man darin wohl mehr als bloßen Zufall sehen muß.

Der Turban stellt eine Verbindung von einer kleinen Mütze (topî) mit einem darum gewickelten, eventuell sogar angenähten Tuche (shash) dar. Das wechselnde Verhältnis dieser Innenmütze zu dem Shash, und dessen verschiedene Wicklungsarten bestimmen nun die einzelnen Turbanmoden. Allerdings ist es noch kaum möglich, in diese einigermaßen Ordnung zu bringen. Denn mit den wenigen Angaben in den Historikern ist nicht viel anzufangen und die Datierung der Miniaturen noch wenig gesichert. Bâbur spricht in seinen Wâqi'ât ein paar Mal auch davon: „'Omar

[1]) Taf. 21. — [2]) Taf. 15, unten: Turban! — Kühnel, l. c., pl. 63. — [3]) Berliner Museum für Völkerkunde I C 24333, fol. 29a. — [4]) Taf. 29, 31. — [5]) Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan, Berlin 1922, pp. 54, 122, 213. [6]) Griffiths, The Paintings of the Buddhist Cave Temples at Ajantâ, London 1897, I, pl. 5; II, pls. 94, 107. — [7]) Martin, l. c., pls. 43, 44. — [8]) Martin, pls. 69, 107, 132 etc.; Taf. 25, 24. — [9]) Schulz, l. c., vol. I, pl. 9. — [10]) Binyon-Arnold, Court Painters of the Grand Moghuls, London, 1921, pl. 7. — [11]) Martin, pls. 182/183; Taf. 32, 24. — [12]) z. B. im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, auf Gemälden von J. Cornelisz u. a. — [13]) Martin, pl. 100; Taf. 32. — [14]) Grünwedel, Alt-Kutscha, Berlin 1921, p. I, 22 ff. — [15]) Martin, l. c., II, pl. 28, oben.

Shaikh (1456—1494) band seinen Turban in der Form, welche dâstâr-pêch (gefalteter Turban) genannt wird. Zu jener Zeit wurden alle Turbane in der chârpêch (vierfach gefältelten) Manier getragen. Er trug ihn ohne Falten und ließ ein Ende herabhängen. Während der heißen Jahreszeit aber trug er, wenn er nicht im Diwân war, gewöhnlich die Moghulmütze."[1]) — „Sultân Ahmad Mîrzâ (1451—1494) trug seinen Turban, gemäß der damaligen Mode, in der Form, welche chârmâq (vierfach gefältelt) genannt wird, mit der Binde oder dem Rand nach vorn über die Augenbrauen geschoben."[2]) „Gelegentlich an Festtagen setzte Sultân Hussain Mîrzâ (Baiqarâ) einen kleinen Turban auf, welcher dreifachgefältelt gewickelt war, breit und prunkend und nachdem er noch eine Feder auf ihn gesteckt, ging er damit zum Gebet."[3]) Die Entwicklung, die uns die Miniaturen zeigen, mag etwa so charakterisiert werden: Um 1500 war ein sehr kleiner Turban in Gebrauch mit kleiner, oben nur wenig herausragender Mütze, das Band fest und flach darum gewickelt.[4]) In der Folgezeit wird er breiter, der Shash ist vorn so über Kreuz gewickelt, daß eine dreieckige Spitze der Mütze freibleibt, und sein eines Ende hängt links oben frei heraus.[5]) Dann geht unter dem Einfluß der Moden von Herât unter Hussain Baiqârâ[6]) der Turban noch viel mehr in die Breite, um gegen 1530, das Todesjahr Bâbur's, fast den doppelten Kopfdurchmesser anzunehmen.[7]) Die Mütze schaut nun nicht mehr heraus; ein Teil des Turbantuches wird quer herübergezogen, das Ende fällt auf die linke Schulter. Unter Humâyûn wird er dann aber fast ganz von dem hohen Chagatâî-Hut verdrängt und kommt, außer bei Geistlichen, nur noch in sehr verkleinerter Gestalt vor. Das Aufkommen dieses Hutes dürfte wohl durch den Aufenthalt Humâyûns am Hofe von Shâh Tahmasp begünstigt worden sein. Der Gegensatz der Konfession machte es ja unmöglich, daß man, wie so vieles andere, auch die Kopfbedeckung von den Persern übernommen hätte, aber der hohe rote Tâj[8]) der Anhänger des Shaikh Safî, der Qyzylbâshs (Rot-Köpfe), förderte doch wohl das Aufkommen der für diese Zeit so typischen Kopfbedeckung. Der Tâj war eine hohe, spitze rote Mütze,[9]) die meist mit einem zwölffach — nach den 12 heiligen Imâmen — gefältelten Tuche umwunden war. Dieser „Stabturban", unter Isma'îl Shâh noch recht plump, erlangte unter Tahmâsp eine wunderbar graziöse Gestalt.[10]) Er war noch um 1545 üblich. Daneben kam aber seit etwa 1539 eine neue flache Form[11]) desselben auf; die in den Berichten der europäischen Reisenden erwähnten Moden für den Tâj dagegen gehören erst der Zeit um 1700 an. Die Perser unter Shâh 'Abbâs dem Großen pflegten einen sehr breiten und locker gewickelten Turban oder eine Pelzmütze zu tragen. Eine andere ebensolche Kopfbedeckung, durch ein Querband vorn hochgedrückt, die schon um 1540 in Persien nachweisbar ist, scheint eine türkische Mode darzustellen.[12])

Der Frauenkleidung wichtigster Bestandteil war ein langes Hemd (Qamîs)[13]) mit engen Ärmeln, über der Brust bis zum Bauch herab geschlitzt und am Hals geschlossen. Darüber kam ein zweites solches Hemd,[14]) meist aus dunklem Tuche, das bis zur Mitte der Brust ein schmales Dreieck freiließ. Dazu wurden oft Farjî, Gürtel, Tâj-kulâh[15]) usw. der Männertracht entlehnt. Die Zeit Humâyûns zeigt auch hier ihre Eigenheiten. Den Perserinnen wurde eine Mütze mit einem Diadem[16]) abgesehen, das von der Stirn herab beiderseits frei abstehend über die Ohren auslud. Ist das der Tâq, von dem Gulbadan Bêgam[17]) als Kopfbedeckung unverheirateter Mädchen spricht? Oder die hohe, hennin-artige Mütze,[18]) die damals aufkam und noch bis in die Tage Akbars gebräuchlich blieb?

[1]) Bâbur-Namah, transl. by Leyden-Erskine, London, 1826, p. 8. — [2]) ibd., p. 20. — Ist das etwa der Turban, der nach vorn in die Stirn geschoben auf Taf. 38 erscheint? — [3]) ibd. p. 177. — [4]) Schulz, l. c., pl. 56 (1496). — Martin, pl. 69—72 etc. — foll. 12a, 14b. — [5]) British Museum. Or. Add. 5717, fol. 52. — Martin, pl. 90. — Taf. 19, 1. — [6]) Martin, pls. 89, 92. — Kühnel, l. c., pls. 74—76. — [7]) Martin, pl. 104 (1530); Taf. 28, 25, 21, 26, 15, 20. — [8]) A. von Le Coq, Kyzylbasch und Yäschilbasch, (Orient. Archiv III, pp. 61—65, 1912—13). — [9]) Taf. 33. — [10]) Kühnel, l. c., pls. 59—63. — Martin, pls. 97—99, 106, 109—111, 115—128, 130—138, bes. 182! — [11]) Martin, pl. 143 (1539); Taf. 15. — [12]) Kühnel, l. c., pl. 78, 81. — Martin, pl. 141. — Berichte aus den Berliner Kunstsammlungen, Bd. 41, Heft 4, 1920; Taf. 15, links. — [13]) Taf. 15, 1, 32, 24. — [14]) Taf. 25, 1, 32, 24. — [15]) Taf. 25, 24. — [16]) Martin, l. c., pl. 100; Kühnel, l. c., pl. 57; Taf. 32. — [17]) Gulbadan Bêgam, History of Humayûn, ed. A. S. Beveridge, London 1902, p. 31, 138. — [18]) Taf. 15, oben; Martin, l. c., pl. 183. — Gulbadan Bêgam, ed., pl. opp. p. 158; Kühnel, pl. 130, links. Gulbadan Bêgam, p. 31, 138.

Matronen trugen sie mit einem Kopftuch (lachak), das unter dem Kinn gebunden wurde. Ein anderes kleines Kopftuch,[1]) das über eine Art Stirnband gelegt wurde und dessen Zipfel man frei herabhängen ließ, hat sich als altes tîmûridisches Erbe noch lange gehalten, bei den Dogrâ-Rajputen von Jammû und Basôhlî, die es früh übernommen hatten, sogar bis ins 17. Jahrhundert.[2])

Humâyûns Regierung war ja überhaupt reichlich fremden Einflüssen unterworfen, nicht allein den aus Persien kommenden, sondern noch mehr denen der indischen Muhammedaner, der Pathans. Allein schon das heiße Klima mußte dahin wirken, deren viel leichtere und mehr den Landesverhältnissen angepaßte Kleidung zu übernehmen. Freilich, die hohe Mütze der Pathans[3]) — wenigstens aus der Zeit Shêr Shâhs — mit ihrer vorn hoch-, hinten niedergeschlagenen Krempe haben die Moghuls nie angenommen. Um so mehr zeigte sich der Wandel in der übrigen Kleidung. Die hohen Schaftstiefel verschwanden und machten Halbschuhen mit modisch hohen Absätzen[4]) Platz. Die langen Hosen wurden durch solche ersetzt, die nur bis etwas über die Knie reichten.[5]) Die Vorderecken der Jâmah und des Pêshvâz wurden umgeschlagen und in den Gürtel gesteckt,[6]) oder gar überhaupt die ganze untere Partie vorn entfernt, so daß nur noch hinten ein Rockschoß stehen blieb.[7]) Statt dessen bevorzugten viele lieber kurze, nur bis zu den Hüften reichende Jacken (nîmtanah).[8])

Gleichzeitig begann sich schon der Einfluß der Hindus, besonders der Râjputen zu zeigen. Und wenn deren Tracht auch unter Humâyûn noch nicht von den Chagatâîs übernommen wurde, so wurde sie doch bei Hofe von den Einheimischen längst benutzt. Erst Akbars politische wie religiöse Schwenkung sollte hier die entscheidende Wendung bringen. Allerdings hat er es nie vermocht, die türkischen Damen seines Zenânah, von denen manche noch Bâbur gekannt hatte, zu seinen Neuerungen zu bewegen. Solange sie lebten, blieben sie den Sitten ihrer Mütter treu. Neben ihnen aber bewohnten dieselben Räume die Râjputen-Prinzessinnen, die der Kaiser geheiratet, mit ihrem Gefolge, und deren Mode eroberte das Feld in dem Grade, wie die alten Türkendamen eine nach der anderen starben. Von dem Chagatâî-Kostüm hat sich nur die hennin-artige Mütze in spätere Zeiten gerettet, als Uniformstück der aus Turkestan bezogenen Haremssoldatinnen, der Urdûbêgîs, und gelegentlich auch von besonderen Leibdienerinnen.[9]) In der Männerkleidung dagegen war der Erfolg Akbars vollständig. Ja, er sah sich sogar genötigt, den Übereifer seiner schmeichlerischen Granden zu dämpfen.[10]) Jedenfalls aber war dies die Entstehungszeit der klassischen Männertracht des Großmoghul-Reiches, die noch bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts, ja in einigen abgelegenen Staaten bis in die Gegenwart im Gebrauch blieb.

Der indische Bauer und der Handwerker trugen auch damals noch die primitive Kleidung alter Zeit. „Die Hindu-Bauern und unteren Klassen gehen alle nackt. Sie ziehen eine sogenannte Langôtî an, welche ein Stück Tuch ist, das zwei Spannen weit vom Nabel als Bedeckung ihrer Nacktheit herabhängt. Unter diesem Schamtuch ist ein anderer Stoffstreifen, dessen eines Ende sie an der Schnur befestigen, welche die langôtî hält, und indem sie den Stoffstreifen dann zwischen den Schenkeln durchziehen, nehmen sie ihn wieder hoch und befestigen ihn an der Schnur, die die langôtî hinten hält. Auch die Frauen haben eine solche, jedoch lange, deren eines Ende sie um die Hüften schlingen; das andere legen sie über den Kopf.“[11]) Eine derartige langôtî scheint ein Râjpute auf fol. 18 b (Taf. 36), zu tragen. Nur daß sie etwas länger ist und über ihr eine Schärpe[12]) liegt.

[1]) Martin, pl. 104, 136; Taf. 32. — [2]) Museum für Völkerkunde, München, 13—92—13. — [3]) Taf. 22. — Museum für Völkerkunde, Berlin I C 24342, fol. 36a: pâdishâh Shêr Shâh. — [4]) Taf. 14, 1, 27, 20, 34. — [5]) Taf. 26, 1, 27, 20, 34. — [6]) Taf. 26, 32, 27, 34. — [7]) Taf. 14, 32, 20. — [8]) Taf. 26, 27. — [9]) Museum für Völkerkunde, Berlin I C 24347, fol. 3a. — Kunstgewerbe-Museum, Leipzig, B. 11—17. — Rupam II, 1920, p. 7, fig. 2. — Bernier, ed. Constable, 1891, fig. 4. — Sattar Kheiri, Indische Miniaturen, pls. 28, 41, 43. — Kühnel, l. c., pl. 140. — [10]) So wenigstens kann man nur beim Vergleich mit den Miniaturen die Stelle im A'în-i-Akbarî (transl. H. Blochmann, p. 88): „Takauchîyah“, auffassen. Tatsächlich scheint es damals vorgekommen zu sein, daß auch die Muslims sie links schlossen (Kunstgewerbe-Museum, Leipzig: Illustration zum Hamzah-Nâmah). Vgl. unten. — [11]) Bâburnâmah, p. 333. — [12]) Sie ist ältestes indisches Kulturgut und schon den Skulpturen von Barhut, Kârli und Sânchî bekannt.

Diese Schärpe liebt auch ein anderes Kleidungsstück, die dhôtî, ebenfalls ein aus ungenähtem Tuche gewickelter Rock, etwas länger als die langôtî und nach hinten hochgenommen; das zwischen den Beinen hochgezogene Ende wurde vorn über den oberen Rocksaum gezogen und fiel als Schärpe frei herab.[1]) Dazu kam dann ein lose um die Schultern geworfenes Tuch, Dôpatta. Die Râjputen selber sind wahrscheinlich schon vor der muslimischen Herrschaft vom ungenähten zum genähten Kostüm übergegangen. Zum mindesten zeigen schon die frühesten Denkmäler genähte Kleider nichtmuhammedanischer Herkunft, so einen genähten Frauenrock, das Busen-Jäckchen (Cholî) und eine vermutlich aus Zentralasien übernommene Mütze, wie sie noch jetzt die Gaddis tragen. In Akbars Zeit standen sie schon längst unter dem Einflusse persischer und türkischer Kultur und man hatte wenigstens in fürstlichen Kreisen das Kostüm der frühen Tîmûridenzeit übernommen und selbständig weiterentwickelt. Es ist dies die Takauchîyah,[2]) ein Rock ähnlich der Jâmah, aber unter der linken Schulter geschlossen.[3]) Sein unterer Rand, in Kniehöhe, war an beiden Seiten zu mehreren Zipfeln und Einschnitten ausgezackt,[4]) vielleicht eine modische Nachahmung einer locker gewickelten langôtî. Darüber trug man die breite, kunstvoll gestickte Schärpe aus schwerem Brokat. Darunter endlich kamen enge Hosen bis an die Knöchel. Ein anderer Rock,[5]) ebenfalls auf ältere persische Vorbilder zurückgehend, hatte im wesentlichen den gleichen Schnitt, nur daß der Halsausschnitt in langem Dreieck über die Brust bis zum Gürtel verlängert und durch einen Einsatz geschlossen wurde. Die Tressen, die noch ein Jahrhundert früher als Verschluß üblich gewesen, hingen nun als eine Art Fransenbesatz lose herab.[6]) Der Turban hatte eine ganz andere Gestalt als der der Moghuls und war wohl aus dem Süden gekommen. Dort, in den shi'itischen Staaten des Dekkan, war eine spitze Turbanart[7]) in Benutzung, die, außerhalb der mongolischen Einflußszene gelegen, sich direkt aus dem von mesopotamischen und syrischen Miniaturen und Bronzen bekannten Seldschuken-Turban entwickelt hat. Ihre über eine sehr kleine Kappe gewickelte Turbanbinde sammelte sich durch das zusammenfassende Ende, welches breit vom Nacken zum Scheitel lief, vorn platt gedrückt, nach hinten in einen ziemlich spitzen Bausch. In dieser Form, nur noch flacher, haben ihn dann die Inder Humâyûns[8]) getragen, und die Râjputen endlich machten daraus eine mehr oder minder flache, sehr festgewickelte und zusammengenähte Kappe[9]) (pagri). Im Gegensatz zu den Türken rasierten sie sich das Kinn und ließen nur sogenannte „Coteletten“ und einen kleinen, nach unten gezogenen Schnurrbart stehen.[10]) Erwähnt sei noch eine Kette mit ein paar Quasten, die vom Gürtel herab hinten im Bogen über den Rock fiel.[11])

Unter Akbar wurde nun dies ganze Kostüm vom Moghul-Hofe aufgenommen. Die Takauchîyah wurde allgemeines Kleidungsstück, doch sah der Kaiser darauf, daß der Unterschied zwischen Hindus und Muhammedanern wohl gewahrt blieb, indem die letzteren den unteren Rand, mit Ausnahme der beiderseitigen Schlitze, gerade geschnitten tragen und den Brustverschluß nach Moghul-Sitte unter der rechten Schulter beibehalten mußten (Qabâ).[12]) Der indisch-muhammedanische Rock aus Humâyûns Tagen blieb bei niedrig gestellten Leuten üblich; durch die Anfügung einer Art Matrosenkragen aber paßte auch er sich dem Zeitgeschmacke an.[13]) Auch das Rasieren des Kinns wurde seit der Gründung der Tauhîd-i Ilâhî eingeführt.[14]) Der Turban war der der Râjputen,[15]) doch kommt noch eine andere Art vor, eine ebensolche flache Kappe, die weiter vorgeschoben durch eine Anzahl meist andersfarbiger Schnüre im Nacken gehalten wurde.[16]) Da derselbe Turban auch auf

[1]) Taf. 39. — [2]) Abû'l-Fazl, A'în-i-Akbarî, I, 88. — [3]) Manucci, Storia do Mogor, II, 122. — [4]) Taf. 7, 34. — [5]) Taf. 37. — [6]) Ebenda. — Der lange Rock, den in Jahângîr's Tagen die Râjâs von Kachh und Navânagar trugen, ist kulturell von Gujarât und dem Dekkan abhängig. Sonst weicht ihre Kleidung kaum von der der anderen Râjputen ab. — [7]) Kühnel, l. c., pl. 104. — Museum für Völkerkunde, Berlin I C 24349, fol. 31a. — [8]) Taf. 24. — [9]) Taf. 36, 37. — [10]) Taf. 23, 2, 36, 37, 35. — [11]) Taf. 35, 37. — [12]) Abû'l-Fazl, A'în-Akbarî, I, 88; Taf. 21, 23, 2, 34. — [13]) Taf. 23, 34. — [14]) Badâônî, Muntakhab-at-Tavârîkh, II, 375 f. — [15]) Taf. 25, 21, 23, 2, 24. — [16]) Taf 26, 23, 39.

Miniaturen der Zeit aus Bukhârâ[1]) vorkommt, mag es fraglich erscheinen, ob er mit den Uzbeken von dort nach Indien gekommen, oder von Indien dorthin übertragen worden ist.

In Jahângîr's Zeit hat sich die Mode nur wenig verändert. Hauptsächlich davon betroffen wurde eigentlich nur der Turban und die Fußbekleidung. Bei der letzteren kamen die extravaganten Schuhe mit den hohen Fersen außer Gebrauch und wurden durch leichte Pantoffeln (pâpôsh)[2]) ersetzt, die in ihrem Schnitte dem Vorderstücke der bisher üblichen Schuhe entsprachen; dazu besetzte man die Spitzen mit Fransenbüschelchen.[3]) Der Turban aber stand unter dem Eindrucke der persischen Moden vom Hofe Shâh 'Abbâs des Großen. Wenn man auch seine wesentliche Gestalt beibehielt, so ging man doch wieder dazu über, ihn sehr locker zu wickeln und etwas auf das rechte Ohr zu schieben. Da man nun an Mehrfarbigkeit Freude gefunden hatte und bei der neuen Mode die andersfarbigen Schnüre unmöglich waren, bevorzugte man mehrfarbig gestreifte Stoffe zum Turbantuch.[4]) 1615 führte Jahângîr nach einer Erkrankung in Erfüllung eines Gelübdes den Gebrauch von Ohrringen ein;[5]) sein Porträt auf fol. 18b[6]) muß also vor diesem Jahre entstanden sein, da der Kaiser hier noch ohne sie erscheint. Sonst paßt es aber sehr wohl zu der Schilderung Thomas Roe's[7]): „Auf seinem Kopf trug er einen reichen Turban mit einer Bekrönung von nicht vielen, aber langen Reiherfedern; an einer Seite hing ein ungefaßter, walnußgroßer Rubin, an der anderen ein ebenso großer Diamant, in der Mitte ein Smaragd, herzförmig und viel größer. Sein „Shash" war umwunden mit einer Kette von großen Perlen, Rubinen und Diamanten. Um seinen Hals trug er eine dreifache Perlenkette . . ., an seinen Ellbogen Armbänder mit Diamanten besetzt und um die Handgelenke drei verschiedenartige Reifen. Seine Hände zeigten so ziemlich an jedem Finger einen Ring; die Handschuhe, die englisch waren, steckten unter dem Gürtel; sein Rock von Goldstoff, ärmellos, war über einen feinen battistdünnen „Semian" gezogen; an den Füßen saßen ein paar perlengestickte Pantoffeln, die Zehen spitz und nach oben gekehrt."

Wichtiger für die Trachtengeschichte ist Jahângîr's Regierung dadurch, daß nun auch die Frauenkleidung ihre klassische Gestalt erhielt, die dann mit geringen Veränderungen bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts allgemein in Hindûstân getragen wurde, ja in dem kleinen Bergstaat Bashahr im westlichen Himalaya noch heutigen Tages.[8]) Schon unter Bâbur und Humâyûn tauchen auf den Moghul-Miniaturen Mädchen und Frauen auf[9]), die zwar die Tracht der damaligen Türkinnen tragen, sich aber in einer Weise frisieren und den Kopf schmücken, wie es nur bei Inderinnen üblich ist. Ihr Haar ist nicht offen, wie das ihrer muhammedanischen Herrinnen, sondern gescheitelt und dann in einen flachen Chignon geschlungen, von wo aber noch einige Locken in den Nacken fallen. In den Ohrläppchen sitzen Karnphûl's („Ohrblume" = Ohrpflock aus Silber mit Blumendekor), im Haare beiderseits des Scheitels ähnliche Rosetten. Um den Hals legt sich ein enges Halsband und über den Kopf liegt eine dünne, durchscheinende Sârî (Kopftuch). Wer diese Frauen sind, und woher sie stammten, ist vorerst noch nicht bestimmbar. Auf den Kopfschmuck müssen wir später nochmals zurückkommen. Greifbarer werden uns die Inderinnen der Zeit Akbars, die Kachhwâha-Râjputnîs von Ambêr. Vor allem die zahlreichen Miniaturen des Razm-Nâmah[10]) geben uns ein sehr anschauliches Bild von ihnen. Ein langer gestreifter Rock, wie bei allen Hindufrauen; eine Chôlî (Brustjäckchen) von sehr altertümlicher Form, jener für das 16. Jahrhundert so typischen Gestalt, die im Gegensatz zu dem im 17. Jahrhundert aufgekommenen kurzen Jäckchen bis zum untersten Rande des Brustkastens herabreichte und nur einen schmalen Streifen zwischen sich und dem Rock freiließ. Auf dem Haare ein Netz von dünnen, durch kleine Rosetten verbundenen Kettchen, Karnphûls, Sârî, und an den Oberarmen und Handgelenken Bänder mit großen Pompons. Unter den Miniaturen

[1]) Martin, l. c., pls. 146, 147. — [2]) Taf. vor dem Text, 5, 7, 8, 23, 37. — [3]) Taf. 23, 37, 35. — [4]) Taf. 6, 35, 38. — [5]) Tûzuk-i-Jahângîrî, I, p. 267. — [6]) Taf. vor dem Text. — [7]) Embassy to the Court of the Grand Mogul, p. 322. — [8]) Rûpam 8, 1921, p. 28. — [9]) Taf. 25, 24. — [10]) Th. H. Hendley, Memorials of the Jeypore Exhibition, 1883, vol. IV.

unseres Albums findet sich (fol. 16b, Taf. 2) eine Darstellung aus einer leider nicht bestimmbaren Râjputen-Sage. Das Mädchen[1]) trägt den typischen Schmuck der Kachhwâha-Râjputnîs, nur ihr Rock ist nicht der bei den Frauen übliche, sondern ein Männerkostüm, das dem veränderten Gebrauch durch Verkürzung der Ärmel auf die Länge der Armstücke an der Chôlî angepaßt worden ist. Daß die Frauen die Kleidung der Männer aufnehmen, ist ja im muhammedanischen Indien auch späterhin noch oft verfolgbar. Eine etwas andere Mode zeigt das Bild einer Râjputnî auf fol. 6a, oben. Auch sie hat den eben geschilderten Rock. Aber ihr Haarschmuck ist ein anderer: kein Haarnetz, sondern ein kleiner Silberknopf links vom Scheitel. Diesen Schmuck nun tragen die Râjputnîs von Jammû und Kângrâ auf den dorther stammenden Miniaturen der Zeit Jahângîr's.[2]) Die Schuhe der hier Dargestellten besitzen die damals charakteristischen Fransen an den Spitzen, und da auch ihr Rock auf den Miniatur-Blättern aus Jammu vorkommt, wird man in ihr eine Dogrâ-Edeldame von dorther erkennen dürfen. Diese Tracht ist von mehr als lokalem Interesse. Denn die Dogrâ-Frauen haben in Anlehnung an eine bei ihnen übliche Abart der Chôlî[3]) die Fransen des Kragens in einen Jabotkragen verändert, und in der neuen Gestalt hat dieser Rock, Kurtî genannt, am Hofe Jahângîr's alle anderen Frauenkostüme verdrängt, und ist in Verbindung mit einer schlichten Chôlî die allein übliche Tracht in Indien geworden.

Der so oft behauptete Satz von der Unveränderlichkeit der orientalischen Tracht kann also selbst in dem als so konservativ geltenden Indien nicht aufrecht erhalten werden. Er gehört zu den Flüchtigkeiten, die der Fremde unter dem ersten, starken Eindruck des gemeinsamen Andern begeht, ist aber wohl auch durch eine gewisse zu einseitige Beschäftigung mit der naturgemäß höchst reaktionären religiösen Literatur seitens der Forschung verstärkt worden. Tatsächlich ist die Kultur des Orients ebenso veränderlich wie die unsere vor dem Zeitalter der Technik. Und gar die Kleidung, bei der die Erotik des Menschen zu stets neuen Reizmitteln drängt, mußte mindestens ebensosehr den steten Modeschwankungen unterworfen sein, wie bei uns. Freilich hat die Trennung der Geschlechter hier hemmend gewirkt. Aber die Ausbildung lokaler Trachten und die Aufeinanderwirkung der verschiedenen kulturellen Strömungen hat doch eine stetige Abwandlung der Typen bedingt, die uns mindestens innerhalb etwa zehnjähriger Perioden deutlich den Wechsel der Mode erkennen lassen; und sicher ist es nur unsere ungenügende Kenntnis des Materials, die uns feinere Schwankungen verbirgt. Es liegt der Wert dieser Kenntnis am wenigsten in der Bedeutung der indischen Modengeschichte an sich. Viel wesentlicher ist es, daß uns damit Mittel in die Hand gegeben werden, den reichen namen- und zeitlosen Stoff der indischen Miniaturen mit der ganzen Periode in Verbindung zu bringen, und damit kulturgeschichtlich fruchtbar zu machen. Und zum anderen, daß die Tracht als Ausdruck ihrer Zeit ein Korrektiv der literarischen Quellen bietet; in unserem Falle sei nur auf das Verhältnis des Moghul-Hofes unter Akbar und Jahângîr zu den Râjputen-Stämmen hingewiesen, das erst auf Grund der Miniaturen ins rechte Licht rückt.

Einige Worte noch über die Waffen.

Auch eine Geschichte der indischen Schutz- und Trutzwaffen bleibt noch zu schreiben. Und wenn das Material, das unser Album liefert, auch nicht gar zu groß ist, mag es vielleicht späterer Forschung doch von Nutzen sein. Es kommen vor:[4])

[1]) Ebenso die Dienerin mit dem Wedel, Taf. 15. — C. Stanley Clarke, Twelve Mogul Paintings of the School of Humâyûn illustrating the Romance of Amîr Hamzah, London 1921, pls. 5 and 6. — [2]) H. Goetz, Studien zur Râjputen-Malerei (Ostasiatische Zeitschrift, 1922/23, p. 46 ff.). — In diesem Punkte möchten diese Zeilen eine Verbesserung des Aufsatzes auf Grund weiteren Materials bieten. Für den Gebrauch am Hofe Jahângîr's vgl. die Dienerinnen bei: C. Stanley Clarke, Thirty Mogul Paintings of the School of Jahângîr in the Wantage Bequest, London 1922, pl. 5, no. 7: "Nûr Jahân, entertaining Jahângîr and Prince Khurram in 1617". — [3]) Preußische Staatsbibliothek, Libr. pict. A 11, foll. 25, 28. — [4]) Vgl. dazu W. Egerton, An illustrated Handbook of Indian Arms in the India Museum South Kensington, London 1880.

Schilde: groß, oval, rund, den ganzen Mann deckend, offenbar aus Leder (Taf. 22).

Schilde: klein und reich verziert, für Bogenschützen (Taf. 31).

Schwerter: Tulwar (Taf. 25, 6, 31, 32, 27, 22, 35).

Dolche: Kattâr (Taf. 6, 20, 35, 37); Khanjar (Taf. 27; vgl. Egerton 506 T.); Khapwah (Taf. 23, 2); vgl. Egerton, pl. I.); Jamdhar (Yama-dhar) (Taf. 35, 37; vgl. Egerton 344, 345). Der Jamdhar scheint sich, nach den Miniaturen zu schließen, zur Zeit Jahângîr's besonderer Beliebtheit erfreut zu haben.

Bogen: Türkischer Bogen (Taf. 31; vgl. Egerton, pl. I.). Eine Armbrust mit ebensolchem Bogen und Fußbügel zum Spannen, ebda. Maktah, einfacher Bogen der Râjputen (Taf. 36).

Feuerwaffen: Eine Feuerbüchse in Größe einer Pistole als Handwaffe. Es scheint dies keine Schußwaffe zu sein, sondern mehr eine Art Flammenwerfer aus der Zeit Bâburs (Taf. 31 und 3). Gewehre kommen ebenfalls vor (Taf. 27, 24). Dazu ist zu bemerken, daß die Feuerwaffen zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus der Türkei und Europa nach Indien eingeführt wurden. Aber erst unter Shâh-Jahân waren sie allgemeine Heereswaffe geworden, und ihre Neuheit brachte es mit sich, daß unter den ersten Kaisern europäische Schützen als Söldner außerordentlich gesucht und glänzend bezahlt wurden.

Zu Bâbur's Zeit waren Gewehre noch ein vollständiges Novum, und es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß das Seeschlachtbild aus der Zeit Bâbur's (auf Taf. 31) nur Bogen und Armbrust, und noch eine primitive Art Flammenwerfer kennt. Unter Humâyûn waren sowohl Gewehre wie Geschütze allgemein bekannt, aber sie waren immerhin noch kostbare Seltenheiten. Um so wertvoller ist es, daß die Taf. 27 und 24 uns Typen dieser frühesten indischen Schußwaffen zeigen. Sie entsprechen genau den Toradâr genannten und an anderer Stelle[1]) abgebildeten Flinten. Der Schaft des einen Gewehres zeigt, in feinem Relief eingeschnitten, die Darstellung einer Jagd.

[1]) Vgl. Egerton, 678 und Demmin, Die Kriegswaffen (Gera 1891, p. 960).

KUNSTHISTORISCHE UNTERSUCHUNG

Die in dem einleitenden Kapitel gegebene kurze Beschreibung des Albums hat den Leser bereits aufmerksam gemacht auf die Art seiner Ausstattung und auf die Vielseitigkeit seines Inhalts. Hier soll versucht werden, diese Dinge vom buchtechnischen und kunstkritischen Standpunkt aus soweit zu klären, wie unsere Kenntnis von der islamischen Miniaturmalerei dies gestattet.

Die jetzige Aufmachung des Buches ist erst nach seiner Erwerbung für eine europäische Bibliothek erfolgt; der Buchbinder hat die ihm vorliegenden Blätter in größere Kartons und das Ganze in einen stattlichen Folioband gefaßt. Wir wissen nicht, ob ihm das zu vereinigende Material bereits in Buchform oder in losen Blättern vorlag; in beiden Fällen dürfen wir aber mit der Möglichkeit rechnen, daß nicht der ganze Bestand des ursprünglichen Albums aufgenommen wurde, und wir haben um so mehr Grund dazu, als aus Pariser Privatbesitz zwei Blätter bekannt geworden sind, die unzweifelhaft unserer Serie entstammen (Abb. S. 37, 39)[1]). Wir dürfen also den Umfang des für Kaiser Jahângîr hergestellten Werkes nicht nach dem bemessen, was in dem Bande der Preußischen Staatsbibliothek vereinigt blieb, müsssen aber betonen, daß das hier erhaltene Material seinerseits, wie schon ein oberflächlicher Vergleich zeigt, ohne allen Zweifel zugehörig und nicht etwa zum Teil fremder Herkunft war.

Eine Einteilung des hier näher zu betrachtenden Stoffes ergibt sich ohne weiteres aus dem Gegensatz der Randmalereien zu den Mittelbildern, die ihrerseits entweder vor Ausführung der ersteren aufgeklebt oder nachher auf dem Karton ausgeführt wurden und wiederum in Miniaturbilder, Kupferstiche und Schriftproben zerfallen. Wir werden also zunächst die in Stil und Technik ziemlich einheitlichen Ränder und dann nacheinander die einzelnen Gattungen von Mittelbildern eingehender untersuchen.

1. DIE RANDMALEREIEN

Goldmalereien als Randschmuck kamen zuerst wohl in der Timuridenzeit, also im 15. Jahrhundert, bei kalligraphisch bemerkenswerten Handschriften in Westturkestan auf, und im 16. Jahrhundert scheint die Technik außer in einigen persischen Zentren besonders in Buchara weitergeblüht zu haben. Von da gelangte sie damals nach Indien und wurde nun hier nicht nur als kostbare Einfassung von Manuskripten üblich, sondern auch zur Belebung der Kartons von Sammelalben, in denen man Miniaturen und Schriftproben vereinigte. Im allgemeinen freilich begnügte man sich, den farbig getönten Rahmen mit dekorativen Zeichnungen auszuschmücken, die sich meist auf vegetabile

[1]) Vgl. Marteau-Véver, Les miniatures persanes. Paris 1913, pl. 167/168.



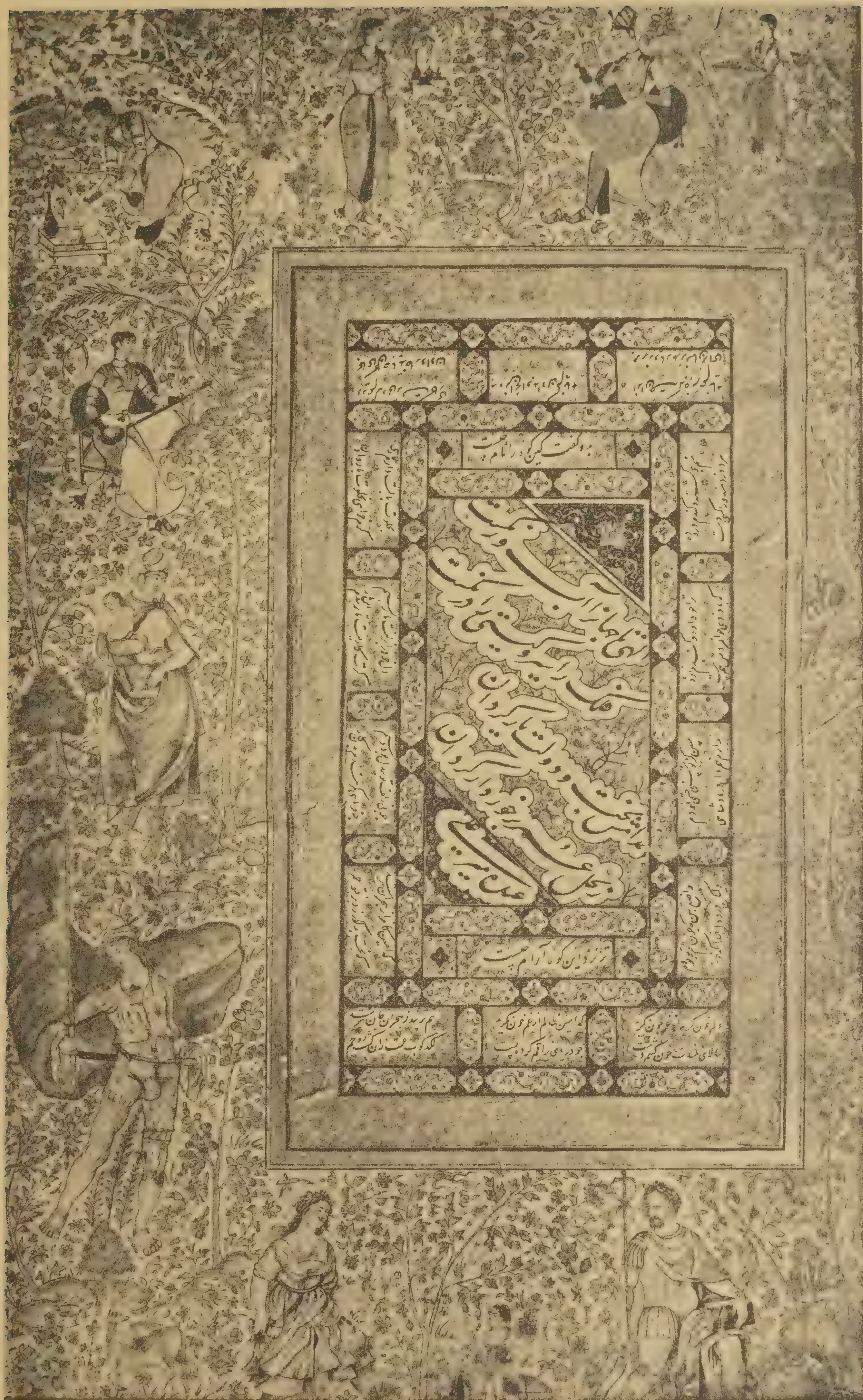
Blatt aus dem Jahângîr=Album. Sammlung Marteau, Paris.
(Nach Marteau=Véver, Les miniatures persanes, pl. 167).

Ornamente beschränkten, häufig aber auch von sich bekämpfenden und jagenden Tieren durchsetzt waren und bisweilen den Charakter phantastischer Felslandschaften mit Bäumen und Sträuchern annahmen. Alle drei Arten sind in unserem Album vertreten, aber man hat sich nicht mit dieser Ausstattung der Leisten begnügt, sondern gewissermaßen als Farbflecken überall mindestens einige kleine Vögel in bunten Tönen zwanglos hineingemalt, sehr naturalistisch, fliegend oder auf Zweigen sitzend, wo gerade eine kleine Lücke in der Zeichnung die Anbringung gestattete. In anderen Fällen ist man weiter gegangen, hat einige der ornamental gliedernden Motive in kräftigerem Gold und mit farbigen Konturen hervorgehoben, auch wohl Leerstellen gelassen, in denen dann größere Vögel oder Fabeltiere in stärkerem Kolorit ausgeführt wurden (z. B. fol. 8a, vgl. Taf. 42).

Den Hauptreiz unseres Werkes aber machen die Blätter aus, in denen die landschaftliche Goldtuschzeichnung lediglich als Hintergrund dient für figürliche Kompositionen von erstaunlicher Mannigfaltigkeit, teils nach dem Leben beobachtet, teils frei erfunden oder nach fremden Vorbildern umstilisiert. Technisch hat man sich den Hergang wohl so zu denken, daß der Meister, dem diese Motive zufielen, sie zunächst frei auf dem leeren Rand vorskizzierte in vorsichtig abwägender Verteilung, daß dann der unverkennbar untergeordnete Baum-, Strauch- und Felsengrund von dem Illuminator hinzugefügt und mit den vorgesehenen Figuren in Einklang gebracht wurde, und darauf erst diese ihre koloristische Vollendung erfuhren. Meist sind sie in helleren Gouachetönen nur konturierend und schattierend aus der umgebenden diskreten Goldzeichnung herausgehoben, und wo flächigere Wirkungen erzielt werden sollten, malte man die Stellen lieber mit Gold aus, weil man mit Recht fürchtete, daß durch breit aufgesetzte Deckfarben das Motiv allzu massig und grell erscheinen und damit das ästhetische Gleichgewicht der ganzen Seite empfindlich gestört würde. In einigen Fällen (vgl. Taf. 23, 24, 25; farbige Taf. 12 bis 14) ist man bis zur Ausführung von „Gold in Gold" gemalten Miniaturen gekommen, indem durch einen grünen, gelben oder roten Unterhauch verschiedene Metalltöne erzielt wurden; Gesichter und Hände sind dann in kräftigem und verschiedenem Inkarnat bis auf die feinsten Einzelheiten durchgearbeitet, und in einem Beispiel (Taf. 25) wurden dabei die Gruppen nicht lose auf den Rand gemalt, sondern von Medaillons umzogen und so in einen ornamentalen Zusammenhang gebracht. Was den Inhalt der Darstellungen betrifft, so haben wir schon in unserem Kapitel über das kulturelle Milieu auf den reichen Schatz von Szenen und Typen aus dem indischen Volks- und Hofleben hingewiesen, der sich hier dem Forscher bietet; kunsthistorisch sind diese Gegenstände von minderem Belang, weil sie in der ganzen Moghulschule allenthalben wiederkehren und nur bestätigen, was wir schon aus dem bisher zugänglichen Material wußten, daß die Grundstimmung eines gesunden Realismus mit einem Anflug von Romantik die Künstler veranlaßte, Vorgänge des täglichen Lebens mit Vorliebe zum Thema bildlicher Schilderung zu nehmen.

Wichtiger sind uns die Entlehnungen aus der europäischen Graphik, die sich in einigen der Randmotive nachweisen lassen und sich nicht nur auf offenkundig christliche Themen beschränken, sondern bisweilen auch anscheinend bodenständige Motive betreffen. Ein Meister, für den sich unsere Moghulmaler anscheinend besonders lebhaft interessierten, war Albrecht Dürer. Wahrscheinlich wußten sie nichts von ihm und seiner Bedeutung, und es ist nicht einmal ganz sicher, daß sie Originalabdrucke seiner Stiche und Holzschnitte zu Gesicht bekamen, sondern sie lernten ihn vielleicht nur aus Nachstichen kennen, wie sie um 1600 in großer Zahl gerade von den Antwerpener Manieristen hergestellt wurden, von denen in unserem Album auch einige Originalblätter eingeklebt sind, von den Galle, Wierix, Sadeler (s. u.). Um so deutlicher spricht es für ihr Verständnis und ihren Geschmack, daß sie gerade diese urwüchsige Graphik aus dem ihnen wahrscheinlich sehr reichlich zur Verfügung stehenden Material als Vorbild erkoren. Fol. 5a (Taf. 30) zeigt mehrere bekannte Dürer'sche Motive, vor allem die Maria am Baume vom Jahre 1513 (B. 35[1]), ziemlich genau übernommen, bis in die Einzel-

[1]) Nachgestochen (im Gegensinne) von Joh. Wierix (Alvin 625).



Blatt aus dem Jahângîr-Album. Sammlung Marteau, Paris.
(Nach Marteau-Vêver, Les miniatures persanes, pl. 168).

heiten des reichen gotischen Gefältels, und auch im Ausdruck von Mutter und Kind kaum verändert (vgl. Abb. S. 41). Links naht ihr, mit einem Siegelbuch und einer Sanduhr in den Händen, ein Mann, der auf dem Holzschnitt der Anbetung der Magier aus der Folge des Marienlebens (B. 87) links im Vordergrunde als der Mohrenkönig vorkommt, nur stark umstilisiert und vielleicht aus zweiter Hand übernommen, aber an der ganzen Haltung sowohl wie an vielen Kleinigkeiten unzweifelhaft wiederzuerkennen. Unter dieser Gruppe ist ein von hinten gesehener, seitlich links gewendeter Heiliger wiedergegeben, mit halb erhobenen Händen und reichem Faltenmantel, ebenfalls bei Dürer zu belegen und zwar als Petrus, der einen Lahmen heilt (B. 18, vgl. Abb. S. 41). Nicht minder getreu ist der auf dem unteren Rand stehende Johannes Evangelista aus einer Kreuzigungsgruppe kopiert, auf der er, im Kopf nur wenig verändert, im Gegensinne erscheint (B. 13, vgl. Abb. S. 41). Auf dem einen der schon erwähnten Blätter der Sammlung Marteau, die unserem Album angehört haben, findet sich ferner der bekannte Fahnenschwinger (B. 87[1]) in freierer, aber immer noch eng an Dürer gebundener Auffassung, und an anderen Stellen lassen sich ähnliche Zusammenhänge wenigstens vermuten.[2]) Die beiden Bauernpaare auf Fol. 11b (Taf. 29) entstammen den sehr verbreiteten Monatsgruppen, die Hans Sebald Beham in mehreren Serien gestochen hat. Am ähnlichsten kommen beide unter den Doppelbildern von 1546 zusammen als Nr. 9 und 10 (Herbstmond und Weinmond) vor (Pauli 181, vgl. Abb. S. 47); die Haltung ist identisch, und nur in Äußerlichkeiten, wie im Kopfschmuck der Frauen oder der Lanze des einen Bauern (statt des Dreschflegels bei Beham) wird man geringe Abweichungen feststellen. Ein mit erhobenem Arm heranstürmender Mann mit Mütze, Latz und Stulpstiefeln, auf fol. 4a, ist wohl auch noch aus dieser Richtung übernommen.

In anderen Fällen sind europäische Motive wesentlich freier verwendet worden, so daß sich die Quellen schwerlich noch nachweisen lassen dürften; so auf fol. 4a einzelne christliche, z. T. indisierte und willkürlich zusammengestellte Gestalten, darunter ein Knabe in eigenartigem Wams, der eine Madonna malt, fol. 6a eine Christin mit Kreuz in der Hand und einem vor ihr herlaufenden Kind, fol. 9a ein Mädchen, das aus einem Buch mit griechischem, unverständlichem Text singt, während ein anderes die Mandoline spielt, beide offenbar frei übertragen, darüber jedoch ein Knabe mit erhobener Kreuzfahne, wohl getreuer nach einem Stich. Auch für den hl. Antonius mit dem Christkind auf dem erwähnten Dürerblatt (Taf. 30) wird sich die direkte Vorlage schwer nachweisen lassen. Auf fol. 11b erscheint oben in der Mitte eine Madonna in sitzender Haltung auf einem Thronsessel indischer Erfindung (mit der wohl in verspottender Absicht angebrachten Darstellung eines winzigen Schweinchens), das Kind nackt vor ihr stehend; links vor ihr ein Europäer in phantastischer, halb abendländischer, halb orientalischer Tracht, mit Buch und Degen, rechts ein Knabe mit kurzem Rock, der ein Buch aufschlägt — eine Gruppierung, bei der sich der Maler schwerlich viel gedacht haben kann. Die Orgeldarstellung auf fol. 1a (Taf. 28) — der Spieler links und der Balgbläser rechts von dem mit einem Engel und einem Heiligen verzierten Instrument — ist noch freier umgearbeitet; sie findet ein Gegenstück in einer hier vielleicht vorbildlichen indischen Miniatur vom Ende des 16. Jahrhunderts, die den orgelspielenden Plato als Bändiger der Tiere schildert.[3]) Schließlich liegen bei einer ganzen Anzahl augenscheinlich rein indischer, nach dem Leben beobachteter Gestalten in Wirklichkeit wohl geschickt maskierte Plagiate aus europäischen Stichen vor, vor allem in gewissen Bewegungsmotiven, die zwar sehr natürlich wirken, aber in der Erfindung eher aus westlichen Kunstproblemen sich erklären lassen. Es seien hier nur die verschiedenen Jägerdarstellungen auf fol. 15b (Taf. 27) angeführt, die bei sorgfältigem Suchen vermutlich alle als Entlehnungen aus spätniederländischen Blättern sich erweisen dürften. Eine davon läßt sich z. B. auf einem der nach R. Savery von Egidius Sadeler zu Anfang des 17. Jahrhunderts gestochenen Landschaftsbilder belegen, die hier

[1]) Nachgestochen von Wierix (Alvin 1580 I). — [2]) Auch sonst werden Dürer'sche Motive auf indischen Miniaturen angetroffen (vgl. Marteau-Véver, pl. 179). — [3]) Bezeichnet Mâdhava; vgl. Martin, The miniature painting etc., pl. 181.



Fol. 16b: Mordszene



Fol. 12a: Seeschlacht, Detail aus Tafel 31



B. 18



B. 13



B. 35

Dürer'sche Kupferstiche. Vergl. Tafel 30.

sehr wohl in Betracht kämen. Wir werden auf die abendländischen Beziehungen noch gleich beim Studium der Mittelbilder zurückgreifen müssen und wollen, um jetzt bei den Randmalereien zu bleiben, nur noch die kritische Hauptfrage, die sie uns vorlegen, zu beantworten suchen: wieviele Meister haben sich hier betätigt, und kennt man ihre Namen?

Wer sich einmal bemüht hat, die stilistischen Eigentümlichkeiten der indischen Kleinmaler zu erfassen und zu sondern, wird ohne weiteres die Schwierigkeiten begreifen, die sich dem Unterfangen entgegenstellen, in einem unverkennbar einer Generation und einer Lokalschule zugehörigen Werk einzelne Künstlerhände zu unterscheiden. Die persönliche Note spricht überhaupt in den Arbeiten der Moghulmeister nur ganz leise mit; maßgebend sind für sie immer zunächst die allgemeinen Erfordernisse eines höfischen Handwerks, bei dem es — ganz abgesehen von der fast sklavischen Abhängigkeit von Wünschen und Launen der kaiserlichen Besteller — weniger auf individuelle Züge in der Auffassung und Bewältigung künstlerischer Probleme, als auf willige Einordnung in den Gesamtstil der Epoche und auf Erzielung einer guten Durchschnittsleistung ankam.[1]) Den Vorrang in der Zunft bestimmte die technische Geschicklichkeit, nicht der Reichtum der Erfindung oder die Reife der Gestaltung, und der Maßstab des Virtuosentums züchtete naturgemäß mehr Plagiatoren und Kompilatoren, als schöpferische Talente. Wir dürfen uns daher nicht scheuen, selbst berühmte Namen mit nachweislichen Entlehnungen in Verbindung zu bringen, wenn wir sonst bestimmte Anhaltspunkte für die fragliche Zuschreibung besitzen. Unsere Randbilder, die in ihrer vollendeten Art in der indischen Miniaturmalerei ziemlich vereinzelt dastehen,[2]) lassen sich nun bei aller Zusammengehörigkeit doch in mehrere Gruppen einteilen, deren jede besondere stilistische Merkmale aufweist, die in allen ihr zugehörigen Blättern gleichermaßen wiederkehren. Sie verteilen sich unregelmäßig über das ganze Album und begreifen sowohl Vorderseiten wie Rückseiten, so daß also nicht die Rede davon sein kann, daß etwa in einer bestimmten Reihenfolge ein Meister die Ausmalung begonnen, ein anderer sie fortgeführt und weitere sie vollendet hätten.

Am zahlreichsten ist die Serie von Randzeichnungen, in denen bei spärlicher Goldanwendung größere ausgesprochene Einzelfiguren in hellen, konturierenden Farben bevorzugt, die Gesichter nicht immer ganz sorgfältig gezeichnet und niemals schattiert, ferner gelegentliche europäische Motive frei nach Stichen eingestreut sind: zu ihr gehören foll. 1a, 6a, 7a, 9a, 10a, 11b, 14b, 17a, 21b, 22a, 25b (Taf. 28, 26, 15, 29, 19, 14). Die zuletzt genannte Seite trägt (auf dem Buche eines sitzenden Gelehrten) die oben erwähnte Signatur von G ô v a r d h a n (vgl. Taf. 38), und da wir keinen Grund haben, an ihrer Echtheit zu zweifeln, können wir diesem Maler die genannten elf Randleisten unbedenklich zuweisen. Etwas kleinere Gestalten, diese aber häufiger gruppiert oder in Beziehung zueinander, mit mehr Detaillierung in den Köpfen und mit mehr Lebhaftigkeit in den Bewegungen, unter gänzlicher Vermeidung oder geschickter „Indisierung“ abendländischer Anregungen finden wir in den ebenfalls augenscheinlich von einer Hand herrührenden foll. 3a, 8b, 13b, 15b, 18a, 20b (Taf. 21, 19, 27, 20), von denen wiederum eines (vgl. Taf. 38) unzweideutig mit B â l c h a n d (Lesung s. o.) bezeichnet ist, den wir also für diese ganze Reihe in Anspruch nehmen dürfen. Vermutlich kommt er auch noch für eine dritte Gruppe in Frage, die in zeichnerischen Einzelheiten mit der vorhergehenden sehr übereinstimmt, durch die Verwendung verschieden getönter Goldflächen in den Figuren aber technisch einigermaßen abweicht und fol. 2b, 12b, 19a, 24a (Taf. 25, 12, 23, 14, 24, 13) umfaßt.

Die nach Dürer kopierten Heiligen auf fol. 5a dürften ebenso wie die christlichen Darstellungen auf fol. 4a von einer dritten bezw. vierten Hand, wahrscheinlich einem Schüler Gôvardhan’s,

[1]) Vgl. dazu Kühnel, Miniaturmal. im islam. Orient, p. 41. — [2]) Eine Serie von Bildnissen, in denen Gelehrte und Dichter in sitzender Haltung, lesend oder meditierend, in Gouachefarben auf einem Goldhintergrund von Strauchwerk dargestellt sind, gehört stilistisch eng zusammen mit den hier behandelten Randmalereien. Die erhaltenen Blätter, offenbar Ausschnitte, sind oder waren im Besitz teils von Herrn Léonce Rosenberg in Paris (vgl. Marteau-Véver, l. c., p. 169), teils von Herrn M. v. Némes in München (vgl. Meisterwerke moh. Kunst, München 1912, Taf. 37 r.). Vgl. ferner die Randausmalung des Akbar-Namah in London (Martin, l. c., pl. 209/10).

herrühren, der auch die für diesen in der Qualität zu geringen und im Zeichnerischen zu groben Ränder von 16a und 20a (Taf. 22) ausgemalt haben mag. Ob hier einer der Künstlernamen am Platze wäre, die in den Porträts der Mittelbilder vorkommen, wagen wir nicht zu entscheiden, da die völlige Verschiedenheit der Aufgabe genügende Analogien auch für eine nur hypothetische Parallele nicht zuläßt. Aus demselben Grunde sind wir nicht einmal in der Lage, die von Gôvardhan ausgeführten Ränder mit den von ihm zuverlässig signierten Deckfarbenbildnissen hier (Taf. 36) und anderwärts wirksam zu vergleichen, sondern müssen uns mit der Feststellung begnügen, daß eine allgemeine Übereinstimmung in der Pinselführung besteht und einander ausschließende Gegensätze nicht vorliegen.

Einen weiteren Meister dürfen wir für die vielen bunten Vögel in Anspruch nehmen, die mit großer Liebe beobachtet und mit erstaunlicher Sicherheit in Farben und Bewegungen so getroffen sind, daß jeder Ornithologe mit Leichtigkeit ihre Arten zu bestimmen vermag; wir würden nicht anstehen, sie der Mitwirkung von Ustâd Mansûr, Kaiser Jahângîr's berühmtem Vogelmaler, zuzuschreiben, wenn wir dafür genauere Anhaltspunkte besäßen, als sie die bisher von ihm bekannten Darstellungen bieten, die die Tiere sämtlich in größerem Format zeigen (vgl. unten), und wenn sich damals nicht auch andere Meister (Manôshahr, Moh. Nâdir Samarqandî u. a.) auf diesem Spezialgebiet betätigt hätten.

Was schließlich die Goldzeichnungen betrifft, die den Figuren als gleichmäßiger, wenn auch in unermüdlichen Abwandlungen stets neu gestalteter Hintergrund dienen und auf vielen Blättern, in mannigfacher ornamentaler Entwicklung, den einzigen Leistenschmuck bilden, so sind sie zweifellos sämtlich das Werk eines einzigen, äußerst geschickten Illuminators, der wohl in Persien, aber kaum in Indien seinesgleichen gehabt haben dürfte.[1])

Die verschiedenen Künstler, denen an diesen Prunkleisten ein Anteil zukommt, müssen in verhältnismäßig kurzer Zeit ihre Arbeit bewältigt haben, und zwar vermutlich zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Denn so viele Zweifel auch über die Zahl der an ihr Beteiligten bestehen mögen, so ist die Gesamtleistung doch als typisches Erzeugnis der Jahângîrschule zu erweisen, und zum Überfluß wird der Name des Kaisers in verschiedenen Beischriften noch ausdrücklich erwähnt.

2. DIE MINIATURBILDER

Sind die Randzeichnungen sozusagen aus einem Guß und von der Hand weniger, gleichzeitiger Meister, so umfassen im Gegensatz dazu die Mittelbilder alle Phasen der indischen Moghulmalerei von ihrer Entstehung bis zu ihrer reifsten Blüte.

Vom rein technischen Standpunkt ist bei ihrem Studium zu beachten, daß sie in Deckfarben gewöhnlich auf sehr dünnem Papier gemalt waren, und da sie meist nicht genau in den vorgesehenen Rahmen hineinpaßten, nach dem Aufkleben vielfach oben und unten, bisweilen auch seitlich durch hinzugemalte Partien ergänzt wurden; die angestückten Stellen sind aber auch einem weniger geübten Auge leicht erkennbar. Ferner wurden (besonders auch bei den Porträts) mehrere kleine Bilder mit Vorliebe zusammengeklebt, zu zweit oder meist zu viert, und durch vermittelnde Übergänge nicht eben glücklich aufeinander bezogen; in unserem Abbildungsmaterial sind sie wieder getrennt und von Hinzufügungen tunlichst befreit worden.

Von den Blättern älterer Richtung sind eine Anzahl offenbar aus früheren Alben oder Handschriften übernommen; auf fol. 9b z. B. beweist das eine alte, durch eine Figur hindurch sichtbare Randleiste, und auch der Umstand, daß auf einigen die Farben haarrissig geworden oder gar stellenweise abgeblättert sind, spricht für ihr größeres Alter. Daneben haben wir es mit späteren Arbeiten

[1]) Vgl. die Randmalereien im Akbar Namah der Slg. B. Quaritch (Martin, a. a. O., pl. 209/10).

in einer der verflossenen Stilrichtungen zu tun, aber auch diese scheinen nicht auf den Karton direkt gemalt, sondern ebenfalls aufgeklebt zu sein. In einem Falle (Taf. 10) ist die Malerei auf dünner Leinwand ausgeführt, ein Verfahren, das im 16. Jahrhundert besonders bei großen Ausgaben des Hamza-Namah beliebt, sonst aber eher ungewöhnlich war.[1])

Um nun den hier zu prüfenden Bestand kritisch zu werten, wird man ihn zweckmäßig in drei Gruppen einteilen, die wir nacheinander behandeln wollen: Bilder unter persischem Einfluß, Bilder indisch-nationaler Richtung und Nachbildungen europäischer Vorlagen.

Wir erwähnen an erster Stelle fol. 19b, das sich durch eine auf dem unteren Zierfeld angebrachte Signatur als Werk des berühmten Meisters Bihzâd ausgibt. Die Bezeichnung ist zweifellos falsch, da eine in Stil und Tracht offenkundig viel spätere und in der Ausführung typisch indische Arbeit vorliegt. Die Komposition mag letzten Endes auf die Herater Schule zurückgehen, und da eine der Figuren über den Rand in die Arabeskenkartusche hineingreift, ist anzunehmen, daß das Blatt ursprünglich nur als Zeichnung erhalten war und erst nach dem Einkleben koloriert wurde; der Mißbrauch des Namens Bihzâd ist aber in orientalischen Miniaturen seit dem 16. Jahrhundert so gang und gäbe, daß die Mystifikation an sich nicht im geringsten überraschen kann. Wenn bei zwei anderen Miniaturen unseres Albums dieselbe Signatur vorkäme, würden wir länger und gründlicher zu überlegen haben, ob wir sie bezweifeln dürfen: es handelt sich um foll. 11a und 12a. Bei der kompositionell äußerst geschickten und koloristisch sehr wirkungsvollen Seeschlacht (Taf. 31; farb. Detail Taf. 3) vor allem erinnert die Lebendigkeit der Darstellung und die starke Differenzierung in Typen, Haltung und Kleidung der vielen kleinen Figuren stark an den großen Reformator der persischen Malerei, und wir dürfen annehmen, daß das Bild von ihm direkt inspiriert ist.[2]) Die Ausführung freilich kann nicht von ihm sein; schon die Bereitung der — trotz reicher Skala — hier durchwegs kühleren Farbtöne und das Vorkommen indischer Köpfe unter den Bootsleuten sprechen unzweifelhaft dagegen. Zudem besitzen wir eine — wenn auch geringe — Anzahl verwandter Arbeiten, die man aus triftigen Gründen der Bâbur-Schule, d. h. der ersten Epoche der indischen Kleinmalerei (um 1520—35) zuweist; für sie ist gerade der persische Einschlag der Bihzâdrichtung charakteristisch, wenn sie auch nicht aus Herat, sondern aus Buchara ihre Anregungen geholt haben dürfte.

Das andere Blatt, fol. 11a (Taf. 33), die Rast eines Fürsten, den wir oben mit Schah Ismaîl identifiziert haben, scheint auf den ersten Blick kaum von gleicher Geistesart zu sein, erweist aber bei näherem Zusehen ebenfalls einen starken Zusammenhang mit dem „persischen Rafael". Die Behandlung der Landschaft, in der das satte Grün des Rasens wirksam mit der Tönung von Gräsern und Bäumen kontrastiert, ist hier entscheidend, und auch die meisten der Figuren wird man in Bihzâd's Oeuvre belegen können; die äußerste rechts und links sind erheblich später hinzugekommen und fallen durch ihre rein indische Formulierung aus dem Ganzen stark heraus. Die Szene erweist sich übrigens durch die Linkswendung der Dargestellten deutlich als der rechte Teil einer doppelseitigen Komposition; gerade solche hat Bihzâd wie kein anderer Meister bevorzugt, und es ist sehr wohl möglich, daß wir es hier mit einer Kopie nach ihm zu tun haben. Noch ein weiteres Bild zeigt denselben Einfluß (fol. 9b); die wenigen, verhältnismäßig großen Gestalten rücken es aber von Bihzâd ab in eine der von ihm ausgehenden Schulrichtungen, die im 16. Jahrhundert eine große Produktivität entfalteten. Die Ausführung ist auch hier, ebenso wie bei fol. 11a, unzweifelhaft von der Hand eines indischen Künstlers.

Eine andere Phase der persischen Malerei, die unter Humâyûn am Moghulhofe zu Ansehen gelangte, lernen wir in der Szene kennen, die diesen Kaiser mit seinem Bruder Hindâl und größerem Gefolge auf der Rast im Gebirge schildert (Taf. 32, farb. Detail Taf. 4). Die in phantastischen Fels-

[1]) Vgl. Stanley Clarke, Indian Drawings. 12 Moghul paintings of the School of Humayun. Victoria and Albert Museum Portfolios I, 1922. — [2]) Vgl. Kühnel, Miniaturmal. im islam. Orient, Taf. 48—52.

bildungen zerklüftete Landschaft ist mit Blütenbäumen besetzt, und die Gewänder der Dargestellten sind vielfach mit minutiösen Blumenranken überzogen — beides Eigentümlichkeiten, die nebst anderen Einzelheiten auf die Periode des Schah Tahmâsp (um 1530—40) und insbesondere in die Richtung weisen, die, von Agâ Mîrak ausgehend, Abdallah der Vergolder und andere geistesverwandte Meister damals einschlugen.[1]) Die indische Bearbeitung ist hier schon durch das eigenartige Kostüm dokumentiert, das nur am Hofe Humâyûn's kurze Zeit sich durchsetzte (vgl. oben), die Gesamtwirkung in der Schwarz-Weiß-Wiedergabe übrigens unerfreulicher als im Original, wo die Detaillierung des Gesteins, durch den Wechsel der Farbtöne gemildert, nicht annähernd so schroff hervortritt (vgl. Taf. 4).

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, unter der Regierung Kaiser Akbar's, schlägt die indische Buchmalerei einen neuen, ausgesprochen nationalen Kurs ein. Wir können uns bisher noch nicht sicher erklären, an welche heimatlichen Traditionen sie anzuknüpfen vermochte, um sich so schnell von der persischen Manier zu befreien; allem Anschein nach waren in den Râjputenländern von der alten hinduistischen Wandmalerei her technische Erfahrungen und künstlerische Gedanken lebendig geblieben, die am Moghulhofe von dorthin berufenen Meistern eingebürgert und durch den für die Pflege und Erhaltung indischer Kultur stets begeisterten Kaiser mächtig gefördert wurden. Dazu kam die Bekanntschaft mit Werken der europäischen Malerei und Graphik, die damals einsetzte und besonders für die Bildgestaltung, die Raumvertiefung und Ausdruckssteigerung bedeutungsvoll wurde. Unser Album zeigt in dem Bildnis eines Unbekannten (Taf. 9), wie die nationale Strömung noch mit dem persischen Bildgedanken ringt: das Motiv des mit einer Blume und einem Buch in der Hand Dargestellten entspricht ganz und gar der Auffassung, wie sie Sultan Mohammed, der Malerchef von Tebriz, in seiner Akademie durchgesetzt hatte, aber die Ausführung im einzelnen, das Kostüm sowohl wie der völlig unpersische Hintergrund von naturalistischen Blumenstauden, zeigen bereits deutlich die Loslösungsbestrebungen der Akbarschule.[2])

In ihrer vollen Reife und Selbständigkeit lernen wir diese in einem zweiten Bilde großen Formats kennen, das die Ermordung einer noch nicht ermittelten historischen oder legendarischen Persönlichkeit behandelt (Taf. 2). An Drastik der Schilderung läßt der Vorgang nichts zu wünschen übrig: in der unteren Szene wird dem Überfallenen im Beisein einer mit kühlem Interesse zuschauenden Dame in grausamster Weise der Kopf abgedreht, und oben sieht man, wie der Mörder oder Henker von einem Turme des Hauses herab das blutige Haupt unter die entsetzt auseinanderstiebende Menge geworfen hat. Das dramatische Motiv gab dem Maler Anlaß, seine besondere Begabung für ausdrucksvolle Bewegungen und für eine wirkungsreiche Gruppierung zu erweisen; einen so erstaunlichen Reichtum an „sprechenden" Gebärden wird man selbst in europäischen Kunstwerken nicht leicht vereinigt finden. Die seelische Erregung der in einer halben Ellipse geschickt zusammengeballten Zuschauer wird, abgesehen von der Vielheit der Gesten, noch besonders hervorgehoben durch die in schriller Buntheit durcheinander klingenden Farbtöne: die ganze üppige Skala der Akbarepoche scheint hier ausgeschöpft. Der Meister Basâwan hat in einer geradezu erschütternden — übrigens auch in zwei Hälften geteilten — Totenklage[3]) ganz ähnliche Saiten — allerdings bei milderer Farbengebung — angeschlagen, und ebenso hat sich der berühmte, von Akbar entdeckte und stets besonders begünstigte Daswanth in derartigen Affektschilderungen gefallen; eine seiner Kompositionen im Razm-Nâmah hat zweifellos unserem Maler vorgelegen, der aus ihr die Figuren des Überfallenen und der hinzukommenden Frau, sowie andere Einzelheiten übernahm.[4]) Bei der Wiedergabe der aufgeregten Zuschauer-

[1]) Vgl. Kühnel, l. c., Taf. 60, 70. — [2]) Das Blatt ist übrigens seinerseits nicht als ein Original aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, sondern als eine auf ein solches zurückgehende spätere Bearbeitung anzusprechen. — [3]) Im Leipziger Kunstgewerbemuseum (vgl. Kühnel, l. c., Taf. 108). — [4]) Vgl. Hendley, Memorial of the Jeypore Exhibition, vol. IV, pl. 68. Es handelt sich hier um die Szene aus dem Sauptika Parva, wie Ashvatthama den Drishtadyumna zertritt; dieser Vorgang selbst kann mit der Darstellung unseres Albums nicht gemeint sein. Übrigens scheint auch das Ornamentmuster auf dem Schilde des Mörders von dem Blatt im Razm-Nâmah kopiert.

menge hingegen scheint er sich enger an Râmdâs angeschlossen zu haben, der in demselben Prunkwerk gelegentlich der Schilderung eines Musikkorps eine Anzahl lebhaft gestikulierender Gestalten erdachte, von denen einige hier ziemlich genau wiederkehren.[1]) Solche Entlehnungen sprechen dafür, daß wir es mit einem begabten Künstler aus der zweiten Akbargeneration zu tun haben, der mit großem Können und sicherem Geschmack die letzten Konsequenzen aus der von seinen Lehrern eingeschlagenen Richtung zog, selbst aber wahrscheinlich schon in Jahângîr's Epoche hineinlebte; denn die Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes und gewisser Einzelheiten in der mehr oder weniger phantastischen Architektur läßt kaum den Schluß zu, daß das Bild noch vor 1600 entstanden sein könnte.

Im übrigen wurden unter Jahângîr, abgesehen von Durbarszenen und ähnlichen höfisch-festlichen Motiven, größere Bildkompositionen augenscheinlich vernachlässigt; denn wenn wir das aus dieser Zeit fruchtbarster malerischer Produktion reichlich erhaltene Material überblicken, so werden wir da einer empfindlich klaffenden Lücke deutlich gewahr. Unser Album gibt uns nun auch hier wünschenswerten Aufschluß durch eine seiner reizvollsten Malereien, die das Leben vor einem Stadttor zum Vorwurf hat (Taf. 1). Wir überlassen es dem Leser, sich in die vielen Einzelheiten der Schilderung zu verlieren, die keines Kommentars bedürfen, weil sie alle dem Alltag entnommen und trotz ihrer orientalischen Note auch dem Abendländer ohne weiteres verständlich sind. Wir wollen nur versuchen, die stilistischen Zusammenhänge herauszuschälen, die sich hier ergeben. Ein persischer Einschlag tritt sowohl in der Anlage des Bildes mit dem dominierenden Torbau und dem landschaftlichen Vorder- und Hintergrund, wie in der Verteilung und der genrehaften Auffassung der figürlichen Motive zutage. Baumwerk und Felsbildungen lassen sich bis auf Bihzâd zurückführen, und Meister wie Ustâd Muhammadî[2]) mögen für die Wahl der Staffage bestimmend gewesen sein. Dagegen zeigen Schnitt und Buntheit der Gewänder deutlich die Nachwirkungen der Akbarschule, und ganz allgemein ist schon in der Typisierung der indische Ursprung unverkennbar. Der Zusammenklang der verschiedenen Elemente zu einem harmonischen Ganzen aber ist unverkennbar das Werk eines Meisters aus Jahângîr's Atelier, wo die Freude an den Erscheinungen der Natur und des Lebens besonders gepflegt und bei Schilderungen wie der vorliegenden mit Vorliebe auf die persischen Klassiker zurückgegriffen wurde, deren Wirklichkeitskunst mit ihrem leisen Hauch von Romantik dem damaligen Zeitempfinden noch ganz entsprach.

Das Blatt ist 1617 datiert durch die Inschrift über dem zweiten Portal, aus der ferner hervorgeht, daß es für die Bibliothek des Kaisers selbst hergestellt wurde. Leider wird uns der Name des Malers verschwiegen, und die stilistischen Merkmale sind nicht ausreichend, um einwandfrei festzustellen, ob hier etwa einer der Künstler zu Worte kam, die in den Randmalereien und den Porträtminiaturen genannt sind. In den letzteren begegnen uns folgende Namen:

1. Gôvardhan (auf fol. 23a, Taf. 36). Das Bildnis von seiner Hand steht auf neutralem braunem Hintergrund, und die ringsum laufende Aufschrift (Lesung s. o.) ist so abgefaßt, daß wir sie als eigenhändig anzusehen berechtigt wären, wenn sie auch graphologisch mit den naturgemäß viel minutiöseren Charakteren auf der von ihm bezeichneten Randmalerei (s. Taf. 38, vgl. o.) nicht ganz übereinstimmt.[3]) Aber die Länge des Textes und die Art der Anbringung sind durchaus ungewöhnlich, und wir dürfen nicht annehmen, daß ein Miniator ohne zwingenden Grund seine Arbeit durch eine dermaßen auffällige und nicht gerade kalligraphisch erfreuliche Beschriftung verunstaltet. In Wirklichkeit scheint denn auch das Blatt zunächst nur die kurze und in sich durchaus geschlossene Signatur rechts getragen zu haben,[4]) die übrigens ihrerseits nicht vom Maler selbst, sondern von einem mit der

[1]) ibd., pl. 83. — [2]) Vgl. dessen Schilderung des Landlebens, dat. 1578 (Kühnel, l. c., Taf. 65). — [3]) Diese ist uns besonders wichtig, weil sie uns seinen bisher unbekannten Vaternamen angibt und sein enges Dienstverhältnis zu Jahângîr betont. Ein bei Martin (l. c., pl. 195) abgebildetes, ebenfalls bezeichnetes Porträt erweist, daß er noch unter Shâh-Jahân wirkte. — [4]) Vom Anfang des Textes bis zur Angabe des Regierungsjahres. Dieses wäre zweifellos nicht über den Meisternamen, sondern umwendend neben ihn geschrieben worden, wenn der weitere Wortlaut gleich folgen sollte.



Kupferstich von Raph. Sadeler
nach Joh. Rotterhamer, dat. 1601.
Vergl. Tafel 41.



Kupferstich von H. S. Beham.
Vergl. Tafel 29.

Sammlung der Miniaturen beauftragten Hofbeamten herrühren mag; die weiteren Angaben zumindest wurden erst später und vielleicht auf allerhöchsten Befehl hinzugefügt. Unter solchen Umständen wäre es sehr gewagt, auf Grund graphologischer Merkmale etwa andere der durch Beischriften erläuterten Bildnisse ebenfalls Gôvardhan zuzuweisen; starke Ähnlichkeiten in der technischen Ausführung und in den Schriftzügen sind unverkennbar, aber sie kehren auch auf den urkundlich von anderer Hand stammenden Blättern wieder.

2. Bishndâs (fol. 22b, Taf. 35). Bei den beiden Bildnissen, vor hellgrünem Hintergrund, die ihn als Urheber nennen, bleibt die Eigenhändigkeit der Signatur ebenfalls fraglich; weniger bei Bahâdur Khân, wo der Meistername mit in die Beischrift gehört, als bei dem andern, wo er offenbar erst nachträglich rechts oben von anderer Hand angebracht wurde. Im übrigen liegt auch hier kein Anlaß vor, die Richtigkeit der Angaben über die Autorschaft zu bezweifeln. Drei weitere, z.T. datierte Arbeiten von Bishndâs haben wir schon im ersten Kapitel erwähnt.[1])

3. Manôhar (fol. 23a, Taf. 36), vor dunkelgrünem Hintergrund. Die Signatur, durch zittrige Züge charakterisiert und nicht ganz einwandfrei zu lesen, befindet sich hier nicht auf dem Bild selbst, sondern auf der Zierleiste darunter, ist also erst nach dem Einkleben in das Album angebracht worden. Diese Tatsache und der Vergleich mit anderen von Manôhar bezeichneten Arbeiten läßt vermuten, daß sie, wenn auch zutreffend, von fremder Hand eingetragen wurde, allerdings von anderer als die übrigen Beischriften. Er hat u. a. Jahângîr mit Begleitung unter einem Baldachin im Freien dargestellt, wie er sich Wein reichen läßt,[2]) und eine von ihm signierte Komposition in einem Nizâmî-Fragment[3]) gestattet uns, ein weiteres, unbezeichnetes Bild unseres Albums mit ihm in Beziehung zu setzen. Es handelt sich um die Elefantendressur (Taf. 34), bei der das landschaftliche Element stark betont ist. Hier kontrastiert die breite Behandlung des Laubes in der üppigen Baumkrone mit der minutiösen Durchführung architektonischer Einzelheiten in dem Gebäudekomplex, der daneben den Blick in die Ferne lenkt. Er findet sich auf dem genannten Nizâmî-Blatt fast genau so wieder, und diese Übereinstimmung geht über einen bloßen Schulzusammenhang zweifellos hinaus. Hier wie dort sind auch die Figuren noch ganz im Sinne der Akbarrichtung gehalten, obwohl Manôhar bis in Shâh-Jahân's Zeit hineinreicht.

4. Nâdir az-Zamân (fol. 23a, Taf. 37). Bei diesem Blatt besteht kein Zweifel, daß die diskrete, in keiner Weise störende Bezeichnung unten von der Hand des Miniaturisten selbst herrührt, von dem andere sichere Arbeiten bisher nicht bekannt wurden, der sich aber, wie schon erwähnt (s. S. 9), der besonderen Wertschätzung Jahângîr's erfreute. Es ist nicht unmöglich, daß das vom Kaiser so lobend hervorgehobene Titelbild für seine Memoiren uns in der meisterhaften großen Durbarszene im Bostoner Museum (früher Slg. Schulz) erhalten ist.[4])

5. Manôshahr (auch „Minûshihr" gelesen; fol. 18b, Taf. 37). Vorder- und Hintergrund sind etwas belebt und auch koloristisch abgestuft. Die winzige, kaum merkliche Signatur befindet sich links unten zwischen den Gräsern, und ihre Authentizität bedarf keines Wortes der Erläuterung. Als Meisterwerk des Manôshahr ist das Bildnis eines Prinzen vom Jahre 1045 H. (1635 n. Chr.) beglaubigt, und ferner trägt eine Zeichnung mit einer von Vögeln umgebenen Eule seinen Namen.[5]) Er soll überdies für eine 1664 datierte Handschrift noch eine Miniatur geliefert haben; sollte diese tatsächlich so spät und nicht etwa schon früher entstanden, aber erst damals eingeklebt sein, so müßten wir die Mitarbeit an unserem Album in seine Jünglingsjahre ansetzen. Aus Gründen stilistischer Analogie käme er übrigens mehr als andere auch für unser Jahângîrbildnis (Taf. vor dem Text) in Betracht.

[1]) Vgl. Abb. bei Stanley Clarke, Indian Drawings, Thirty Mogul Paintings of the School of Jahângîr (Portfolio II.) 1922, und Binyon-Arnold, l. c., pl. IV. — [2]) Farbig bei Binyon-Arnold. — [3]) Martin, l. c., pl. 178. — [4]) Vgl. Kühnel, l. c., Taf. 109; Abb. auch bei Martin, l. c., Schulz, l. c., u. a. — [5]) Vgl. Martin, l. c., p. 125, pl. 164.

6. K ê s h a v a d â s (fol. 25a, Taf. 37). Der Alte ist nicht im Porträtstil, sondern mehr genrehaft nach dem Leben dargestellt, vor einer Felsenlandschaft. Über den Text der Rolle, die dieses Blatt als Selbstbildnis des Kêshavadâs ausweist, vgl. o. S. 7 die Lesung von Albr. Weber. Sanskritsignaturen sind sonst auch bei den Hindumalern am Moghulhofe nur äußerst selten, und zufällig enthält unser Album von demselben Meister noch eine Madonna (fol. 2a, Taf. 42), die in arabischer Schrift auf dem Leib der Kanne sich als sein Werk legitimiert. Von ihr wird gleich noch die Rede sein.

Eine weitere Künstlerbezeichnung, die aber fast ganz abgeschnitten und nicht mehr zu erraten ist, trug das Bildnis des Ihtimâm Khân (fol. 25a).

Die stilistisch weitgehenden Übereinstimmungen zwischen Porträts von verschiedener Hand einerseits, die krassen Gegensätze zwischen zwei Arbeiten eines Künstlers wie des Kêshavadâs andererseits, machen von vornherein in den meisten Fällen jeden Versuch, das nicht signierte Material unter die genannten Meister aufteilen zu wollen, illusorisch. Wir sind nicht einmal in der Lage, eine einigermaßen einleuchtende Hypothese für die ausgezeichneten Malerporträts auf fol. 21a (Taf. 39) vorzutragen. Der eine der beiden unverkennbar getreu nach dem Leben wiedergegebenen Künstler malt an einer Jagdszene, der andere, der einen Kneifer unten auf der Nase trägt, an einer Madonna.[1])

Wir vermissen unter den Signaturen einige Meister, die in Jahângîr's Zeit bei Hofe angesehen waren; an einen von ihnen wurden wir schon bei den Randmalereien erinnert, und wir müssen ihn neuerlich heranziehen bei der Frage nach der Autorschaft des reizvollen Bildes mit den beiden Elstern (Taf. 10). Es ist sehr wahrscheinlich ein Werk des berühmten M a n s û r , der als Vogelmaler nicht seinesgleichen hatte, und von dem verschiedene zuverlässig bezeichnete Arbeiten erhalten sind, darunter eine mit eigenhändigem Vermerk des Kaisers, datiert 1624.[2]) In der naturgetreuen Wiedergabe der Tiere, vor allem in der sicheren koloristischen Behandlung des Gefieders, kommen sie unserem Blatt gleich, aber dieses übertrifft sie hinsichtlich der landschaftlichen Szenerie, mit der hier das Vogelpaar so wirkungsvoll in Beziehung gesetzt ist. Die Eintönigkeit des rosighellen Felsgesteins vorn ist durch den schäumenden Quell und den Blütenstrauch geschickt gebannt und die Fläche des goldglühenden Horizonts wohltuend unterbrochen durch die steil ragende Palme und die krüpplige Kiefer. Man wird an holländische Malerspezialisten des 17. Jahrhunderts erinnert, die Motive aus der Tierwelt mit gleicher Gewissenhaftigkeit darstellten, aber selten ihre Gemälde mit so viel Stimmung zu durchtränken wußten wie dieser Inder.

Über die Darstellungen aus dem Eremitenleben, so weit sie rein indischen Charakter tragen (vgl. Taf. 40 l. oben), können wir hier nur sagen, daß sie vermutlich nicht von mohammedanischen, sondern von Hindumeistern herrühren und an die Überlieferungen anschließen, die in den Râjputenstaaten von altersher noch lebendig waren, wenn auch in Einzelheiten der technischen Durchführung die Berührung mit der Moghulmalerei erkennbar wird. Andere dieser Blätter wieder zeigen deutliche Spuren europäischer Einwirkung (Taf. 10 unten u. r. oben, Taf. 11 unten), ohne daß wir die direkten Vorbilder nachzuweisen imstande wären.

Selbst bei den christlichen Themen, die außer in den Rändern auch in einigen Mittelbildern behandelt wurden, ist das nicht in allen Fällen möglich. Die unter einem Baume ziemlich unsicher am Tisch sitzende Madonna von Kêshavadâs, mit Buch und Nähzeug vor sich (Taf. 42), ist sicherlich einem Stich vom Ende des 16. Jahrhunderts abgesehen; es wird aber angesichts des wenig charakteristischen Motivs schwer halten, die abendländische Werkstatt näher zu lokalisieren, aus der die vielleicht schon an sich unbedeutende Originalvorlage hervorgegangen sein könnte. In einem zweiten Blatte, das unter diesem eingeklebt ist, wurde ungefähr derselbe Vorwurf mit einigen Abweichungen bearbeitet; die zeichnerische Durchführung läßt immerhin die Möglichkeit zu, daß hier eine andere

[1]) Vgl. damit das Bildnis des Rizâ ʻAbbâsî von seinem Schüler Muʻîn, Martin, l. c., fig. 32. — [2]) Brit. Mus. or. 3714 und 4615. Vgl. Marteau-Véver, l. c., pl. 176 bis 178. Martin, l. c., p. 131, pl. 219, 220.

Künstlerpersönlichkeit zu Worte kam. Die Miniatur auf fol. 10b (Taf. 41) geht offenbar von einer Darstellung der Frauen und des Engels am Grabe Christi aus; die Komposition ist aber völlig umgestaltet: die Figuren rechts stammen augenscheinlich aus anderen Quellen und sind hier völlig unverstanden eingesetzt, und die landschaftliche Szenerie ist ganz dem indischen Empfinden angepaßt.

Bei einem dritten Blatt (fol. 1b, Taf. 41), das durch seinen völlig geschlossenen und unorientalischen Charakter sich ohne weiteres nicht nur als Übersetzung, sondern als wortgetreue Abschrift eines abendländischen Originals zu erkennen gibt, sind wir in der glücklichen Lage, dieses selbsts nachweisen zu können. Es handelt sich um einen Stich von Raphael Sadeler nach Joh. Rottenhamer vom Jahre 1601 (vgl. Abb. S. 47), der ohne jede Abweichung, lediglich unter Vereinfachung des landschaftlichen Beiwerks, übernommen wurde. Am deutlichsten verrät sich der Pinsel des Inders noch in der Behandlung des Mittelgrundes; da kann er es nicht unterlassen, das Hügelgelände nach seiner Gewohnheit in Kurvenwellen zu zergliedern; das reichere Graswerk vorn ist dagegen erst später hinzugemalt. Überraschend ist für den, der von der europäischen Malerei herkommt, die nach unserem Empfinden durchaus zutreffende Kolorierung des Blattes; sie entspricht der Vorstellung, die wir von dem verschollenen Originalgemälde rein gefühlsmäßig aus dem danach gestochenen Blatt zu gewinnen vermögen. Zweifellos hat auch dem indischen Kopisten nur dieses vorgelegen, und wäre er auf seine Phantasie angewiesen geblieben, so hätte er eine vielleicht reizvolle, aber schwerlich für unser Auge so überzeugende Farbenwahl getroffen; er muß also von kompetenter Seite auf die für die einzelnen Partien angemessenen Töne hingewiesen worden sein. Das konnte natürlich am ehesten durch die Jesuiten geschehen, denen der Moghulhof die Bekanntschaft mit der europäischen Graphik in erster Linie verdankte, und tatsächlich besitzen wir eine Nachricht, die ausdrücklich derartige mündliche Kommentare bei der Übergabe von farblosen Heiligenbildern bezeugt (vgl. Anhang I, S. 56).

3. STICHE UND SCHRIFTPROBEN

Eingeklebte Kupferstiche sind in indischen Sammelalben keine Seltenheit. Offenbar überschätzte man die künstlerische Bedeutung der Blätter, in denen man nicht Plattenabzüge, sondern Originalarbeiten vermutete, deren minutiöse Strichelung nachzuahmen man sich wiederholt bemühte. Bei genauerer Kenntnis des graphischen Vorganges hätte man solchen Beispielen abendländischer Kunst wohl kaum Ehrenplätze neben Miniaturen berühmter indischer Meister angewiesen und sie durch eine Einfassung von prunkvollen Randmalereien noch besonders hervorgehoben. Der Umstand, daß sie in unserem Bande eine Mittelstellung einnehmen zwischen Buchmalereien und Schriftproben, daß sie neben diesen letzteren und in einem Falle (fol. 9a) sogar zwischen ihnen auftreten, legt die Deutung nahe, daß man sie für Federzeichnungen hielt und daher den Glanzleistungen der Kalligraphen zur Seite stellen wollte. Für ihre eigentlichen Qualitäten bestand wenig Verständnis; sie wurden sämtlich eng beschnitten und ohne Plattenrand, aber in der Regel mit der Beschriftung eingeklebt, gewöhnlich ein größeres Blatt mit zwei kleineren darüber.

Die Stecher, die hier vertreten sind, gehören alle mehr oder weniger eng zu der Antwerpener Manieristenschule, die am Ende des 16. Jahrhunderts ihre größte Produktivität entfaltete und ihre Graphik überallhin verbreitete; sie waren meist selbst Verleger und Händler, und nichts ist wahrscheinlicher, als daß die portugiesischen Jesuiten mit ihren üblichen Andachtsbildchen auch andere Blätter von dort bezogen, die ihnen als Propagandamaterial für Indien geeignet erschienen. Wir wiesen schon bei Besprechung der Randmalereien auf die Möglichkeit hin, daß auch die Motive nach

Dürer und Beham nicht von Originalabdrucken, sondern von Nachstichen der Brüder Wierix u. a. übernommen wurden, die um 1600 allenthalben beliebt waren und mit großem Geschick auf den Markt gebracht wurden.

Die hl. Familie auf der Seefahrt (fol. 7b) und den bethlehemitischen Kindermord (fol. 3a) nach M. de Vos hat Joh. Sadeler gestochen, der zwar nicht in Antwerpen ansässig, aber doch mit der dortigen Zunft verschwägert war und besonders in Deutschland der glatten Manier der Wierix Eingang verschaffte. Wir gedachten schon oben der hl. Familie von Rottenhamer, deren graphische Wiedergabe durch seinen Bruder Raphael ein Moghulmaler für unser Album kopiert und koloriert hat. Die kleine Passionsfolge, aus der zur Raumfüllung über den größeren Kompositionen einzelne Motive verwendet wurden, ist vermutlich von Raphael Sadeler d. J. (vgl. Taf. 42), und ebenso das mit R. S. bezeichnete, zwischen Schriftproben auf fol. 9a eingeklebte Brustbild des Joh. Evangelista.

Von Theod. Galle ist die Schindung des Marsyas nach Joh. Stradanus in einem guten Abzug vorhanden (fol. 8a); das unerfreuliche Motiv scheint den Kaiser nicht gestört zu haben, der ja auch eine zweifellos noch grausigere Szene (Taf. 2) in sein Album mit aufnehmen ließ. Ob die Missionare dieses Blatt mitbrachten, sei es, daß sie es für die Marter des hl. Bartholomäus ausgaben, oder weil sie überhaupt auch mythologische Stoffe berücksichtigten, muß noch dahingestellt bleiben.

Auf fol. 9a (Taf. 43) befindet sich weiter ein kleines Blatt, das unschwer zu identifizieren ist. Es zeigt den Affen am Baum, wie ihn Dürer auf seiner bekannten Madonna (B. 42) gestochen hat, hier aber in Einzelheiten verändert, offenbar von einem anonymen Dürernachahmer vom Ende des 16. Jahrhunderts. (Die Variante ist erwähnt bei Heller, Nr. 642.)

Die mit Vorliebe als Mittelfüllung für figürliche Randmalereien verwendeten Schriftproben erweisen durch das üppige Blüten- und Arabeskenwerk des Goldgrundes, von dem sie sich in wolkenartig gezackten Schildern abheben, die hohe Bedeutung, die man in derartigen Sammelwerken der Mitwirkung der Kalligraphen beimaß. Den Vorgang in der Herstellung hat man sich so zu denken, daß die Schönschreiber auf kleinen Blättern den kurzen Text — meist persische Verse — willkürlich, aber bereits im Hinblick auf eine spätere Ausmalung disponierten, entweder wagerecht oder diagonal oder auch in verschiedenen Richtungen. Die Zeilen wurden dann unter strenger Wahrung des ästhetischen Gleichgewichtes zwischen Schrift und Kontur sorgfältig umrandet, die verbleibenden Zwischenräume vom Illuminator vergoldet und mit Ranken- oder Strauchwerk, Arabesken, Wolkenbändern und dergl. in zarter Zeichnung farbig belebt. Dann erst wurde das Blatt auf den Karton aufgeklebt, und wenn es die vorgesehene Fläche nicht füllte, setzte man verschiedentlich kleinere Zierleisten an, fügte wohl auch andere Schriftproben hinzu — die man übrigens bisweilen auseinanderschnitt, um sie besser unterbringen zu können. Es wurde bei solchen Zusammenstellungen nicht als störend empfunden, wenn die Proben ein unregelmäßiges Gesamtbild ergaben, wenn sie teils hoch, teils breit standen, oder in ganz verschiedenen Schriftgrößen gehalten und ohne inhaltliche Beziehung zueinander waren.

Während in anderen indischen Alben Beispiele der verschiedensten Dukten gesammelt wurden, gehören die unsrigen sämtlich der kursiven „Talîq"form an, und zwar sowohl dem größeren Grade derselben, der sich für dekorative Wirkungen besonders eignet, wie dem kleineren, dem „Nastalîq", das seit dem 15. Jahrhundert in Persien sich anstelle des arabischen Naskhî als nationale Kurrentschrift einbürgerte und im 16. Jahrhundert auch in Indien üblich wurde. Zweifellos hat Mîr Alî al-Kâtib von Mashhad, der wohl mit Unrecht als der Erfinder des Nastalîq bezeichnet wird, jedenfalls aber einer seiner großen Bahnbrecher war und 1529 in Indien starb,[1]) es am Moghulhofe eingeführt. Von ihm sind die meisten kalligraphischen Beiträge in unserem Album, vorausgesetzt, daß die — nicht immer zugehörigen — Signaturen mit seinem Namen als zuverlässig angesehen werden

[1]) Vgl. Huart, Les calligraphes et miniat. de l'orient. Paris 1908 (p. 225).

dürfen. Wir haben keinen triftigen Grund, sie zu bezweifeln; denn alle fraglichen Blätter sind unverkennbar von derselben Hand mit großer Meisterschaft geschrieben, und es ist nicht anzunehmen, daß man in ein für die kaiserliche Privatbibliothek bestimmtes Prunkwerk Nachahmungen mit falschen Beischriften aufgenommen hätte. Die Kennerschaft in diesen Dingen war im Orient ziemlich verbreitet, und Täuschungen wurden viel leichter bemerkt, als beispielsweise bei Miniaturen; jedenfalls wären sie Jahângîr oder seinen Ratgebern nicht entgangen.

Der Kalligraph hat verschiedene Formen der Bezeichnung gewählt; er nennt sich einige Male lediglich 'Alî, häufiger Mîr 'Alî mit oder ohne den Zusatz „al-Kâtib" (der Schreiber) und gewöhnlich mit dem üblichen Bescheidenheitsadjektiv „faqîr" (der Arme), bisweilen auch noch mit einer der geläufigen frommen Schlußformeln — übrigens immer ohne jede Jahresangabe (vgl. Taf. 21—23, 25, 26, 28—30). Einmal (auf fol. 22a) lautet die Signatur: „'Alî al-Kâtib as-Sultânî", und sie bringt uns, obwohl die Schriftcharaktere keine merkbare Abweichung zeigen, einigermaßen in Verlegenheit. In dieser Form soll nämlich ein zweiter berühmter, gleichnamiger und zeitgenössischer Meister seine Arbeiten gezeichnet haben: Mîr 'Alî von Herat („Harawî"). Er war in Buchara tätig, wo er 1544 — nach Karabacek erst 1558 — starb und galt ebenfalls als erste Autorität im Nastalîq. In der Literatur sind beide wiederholt verwechselt worden, obwohl einige der dem Mashhadî zugeschriebenen Werke schon wegen der späten Datierung nur von dem Harawî stammen können.[1]) In unserem Falle scheint es angesichts des Fehlens sicherer Unterscheidungsmerkmale gewagt, das eine Blatt dem Herater Kalligraphen zuzuweisen; erst wenn zuverlässigere Quellen erschlossen und bessere Vergleichsmöglichkeiten geschaffen sind, wird in derartigen Fragen eine präzisere Stellungnahme angebracht sein.

Der Herater 'Alî wird als Schüler des hochgepriesenen Sultân 'Alî von Mashhad genannt, über dessen Persönlichkeit wir genauer orientiert sind, und von dessen Hand mehrere Manuskripte erhalten blieben. In unserem Album kommt er gleichfalls vor, zweimal neben seinem Landsmann Mîr 'Alî (fol. 14b: „Sultân 'Alî al-Mashhadî", fol. 6a: „Sultân 'Alî), und dann noch einmal in mehreren Proben, von denen eine besonders ausführlich angibt, daß sie von seiner Hand herrührt und im Palast des Sultans zu Herat entstand (fol. 24a, Taf. 24).[2])

Ein dritter Kalligraph, dessen schwerere Schriftzüge sich ohne weiteres von denen der beiden genannten abheben, ist in fol. 18a (Taf. 20) zu Worte gekommen; ob in dem Schildchen oben in der Ecke seine Signatur zu suchen ist, wagen wir nicht zu entscheiden. Weitere Meister mögen sodann einige der nicht signierten Seiten geschrieben haben (Taf. 27, fol. 4a, 17a, 18a, 19a).

[1]) Z. B. ein Gulistân von 1543 für Sultân 'Azîz von Buchara (Samml. Marteau) und ein anderer von 1532 in der Samml. Véver. Vgl. Schulz, Die pers.-islam. Miniaturmalerei, p. 171 u. a. — [2]) Sie gehört offenbar zu der nebenstehenden Kolumne, in der Strophen von horizontal und diagonal geschriebenen Versen abwechseln. Die zweite Signatur gehört zu den beiden Ruba'iat links und ist auseinandergeschnitten in zwei Dreiecks-Zwickeln untergebracht.

A N H A N G

I. DIE JESUITEN AM MOGHULHOFE

Es ist der große, wenn auch vorübergehende Einfluß der Jesuiten am Moghulhofe eine eigenartige und ungewohnte Erscheinung in muslimischen Landen, und es hält schwer, die Möglichkeit seines Erfolges erklären zu wollen. Sicher war vielfach die Neugier nach den Kulturgütern und dem Wissen der fremden Missionare, sicher waren auch politische Erwägungen im Spiele. Und doch müssen die Wurzeln tiefer liegen. Die Vorgänger Akbars und Jahângîr's, die Mongolen, auf die diese ihr Geschlecht zurückführten, hatten schon Jahrhunderte vorher ähnliche Neigungen gezeigt. Chingiz Khân trat zwar nie zum Christentum über, protegierte es aber trotzdem in jeder Weise, und es gab eine Zeit, wo es aussah, als wollten die Könige von Persien aus der Dynastie der Ilkhâne insgesamt sich der Lehre Jesu zuwenden. Aber auch als der Islam endgültig gesiegt, hat wenigstens das Türkentum Innerasiens religiös eine eigenartige Sonderstellung bewahrt. Nicht so sehr, daß man eine eigene Kirche oder Sekte verfochten hätte, aber es herrschte eine Stimmung, die, gleichgültig gegen die äußeren Formen der Religion, sich der Mystik zuwandte, die im inneren Erleben Gottes Moschee, Kirche und Feuertempel als gleich nichtige Schalen um den Kern des religiösen Schauens verachtete. Die Berge von Ferghana bis herunter zum Indus waren das heilige Land dieser Mystik und in Badakhshân regierten Fürsten, die als die religiösen Häupter weitverbreiteter mystischer Orden galten. Der Gründer des Moghul-Reiches, Bâbur, war mit ihnen verwandt, und seine Nachkommen hielten sie auch weiterhin als heilige Männer der Verehrung wert. Akbar selbst zeigte trotz seiner vielfachen Skepsis die Psyche eines typischen Mystikers. „Mein Vater vergaß nie auch nur für einen Augenblick Gott“, berichtet Jahângîr. Und sein Leben unterlag auch den für die Mystik so eigenartigen seelischen Schwankungen, bis zur Ekstase. Sein ganzes Verhalten erklärt sich daraus, sein Forschen in allen Religionen, seine Neigung zum eklektischen Synkretismus. Und hier hat sicher die indische Atmosphäre mitgewirkt. Die Schaffung einer Einheitsreligion auf mystischer Basis haben vor ihm schon andere muslimische Herrscher Indiens versucht, ‘Alâ-ad-dîn Khiljî und Hussain Shâh von Bengalen.

Noch zu der Zeit, als er ein strenggläubiger Muhammedaner war, hatte Akbar eine leidenschaftliche Vorliebe für Wallfahrten zu den Gräbern großer Mystiker. Je länger, desto mehr aber wandte er sich dann theologischen Studien zu und hörte, da er weder lesen noch schreiben konnte, in einem eigens dazu errichteten Hause, dem ‘Ibâdat-Khânah zu Fathpur-Sikrî, den Diskussionen bedeutender Theologen zu. Bald brach er mit den orthodox-sunnitischen Mullâs, um sich ganz dem Sufismus zuzuwenden. Und nun begann er auch in den heiligen Schriften anderer Religionen zu forschen und zog zu den Disputationen bedeutende Lehrer der Parsen, Jainas und Christen heran. Von allen nahm

er einzelne Lehren und Riten an, ohne sich aber zu irgend einem neuen Glauben zu bekehren. Vielmehr gründete er 1582 eine eigene Religionslehre Dîn-i-Ilâhî oder Tauhîd-i-Ilâhî genannt, ein Mischgebilde aus muslimischem Sufismus und Zoroastrismus, mit einem Einschlag jinistischer Gebräuche im täglichen Leben. Die eklektische Lehre hat außerhalb des Hofes kaum Anhänger gehabt, zumal der Kaiser nicht die Absicht hatte, sie gewaltsam zu verbreiten. Er förderte sogar mit Ausnahme des Islam, den er fanatisch verfolgte, alle anderen Religionsgemeinschaften. Und unter diesen war es die Mission der Jesuiten, die dank ihren vorzüglichen Führern es verstand, sich die besondere Gunst Akbars zu erringen.

1578 hatte er sich an die portugiesischen Behörden von Goa gewandt, ihm einige Missionare zu senden, „welche ihre heiligen Bücher und vor allem die Evangelien mit sich bringen sollen, welche ich ernstlich zu verstehen wünsche, und von denen ich vollkommenen Trost zu finden hoffe." Zwei Jahre später kamen die Ersehnten, Pater Ridolfo Aquaviva und Antonio Monserrate, in Fathpûr-Sikrî an. Sie wurden aufs beste empfangen, erhielten bequeme Wohngelegenheit und durften nicht nur ungestört predigen, sondern erhielten auch den Prinzen Murâd zur Erziehung anvertraut. Nichtsdestoweniger erreichten sie nicht, was sie erhofft; denn der Kaiser, der ihnen Hoffnung gemacht, er würde zum Christentum übertreten, hielt sie in steter Unklarheit hin; ja, während er ihnen gegenüber seine Neigung für den König von Portugal und den Papst bezeugte, ließ er gleichzeitig die portugiesischen Häfen an der indischen Westküste angreifen. Da kehrten sie endlich 1583 entmutigt zurück. 1590 jedoch sandte Akbar von Lahore ein neues Schreiben an die Jesuiten zu Goa, in dem er um neue Missionare bat, „von welchen ich durch ihre heilige Lehre vom Tode zum Leben wiedergebracht zu werden hoffe, wie ihr Herr Jesus Christ, vom Himmel auf die Erde gekommen, viele von den Toten erweckt und ins Leben geführt hat." Und da inzwischen die heftige Verfolgung der Muslims eingesetzt hatte, faßte der Ordensprovincial neue Hoffnung und sandte die Patres Edoardo Leioton und Christopho de Vega an den Kaiserhof, die aber 1592 wiederum zurückkehrten, da sie sahen, daß Akbar ihre Lehren zwar kennen lernen, aber nicht annehmen wollte. Gleichwohl wurde ihre Rückberufung von Rom mißbilligt. 1595 kam auf die erneuten Bitten des Großmoghuls eine dritte Mission, bestehend aus Hieronimo Xavier, Benedict á Goes und Emanuel Pinheiro, nach Lahore. Sie wurden von Akbar mit außerordentlicher Gunst empfangen und so hoch geehrt, daß ihnen der Kaiser einen Platz auf dem gleichen Teppich anwies, den sonst nur er selbst und der Kronprinz inne hatten. Sie erhielten ein eigenes Kolleg angewiesen und durften in Agrâ und Lahore Kirchen erbauen, um die sich allmählich kleine christliche Gemeinden sammelten. Und diese Mission sollte längeren Bestand haben, bis in die Tage von Akbars Enkel Shâh-Jahân, als nach dem Tode des Paters Busaeus die Mission von Agrâ verwaiste und die Kaiserin Mumtâz-Mahal eine schwere Verfolgung der Christen veranlaßte.

Wenn sich auch weder Akbar noch sein Sohn Jahângîr je zum Christentum bekehrten, brachten sie ihm doch stets das lebhafteste Interesse entgegen. Beide nahmen am Gottesdienste der Jesuiten teil, die es sich erlauben durften, selbst in offener Prozession durch die Straßen der Stadt zu ziehen, und Pater Xavier übersetzte das Leben Christi für den Kaiser in das Persische unter dem Titel Mirât-al-Quds. 1598 berichtete der Pater aus Lahore an seine Vorgesetzten:

> „Als ich dem Kaiser den Brief zu übergeben hatte, welchen der Ordensprovinzial an mich gesandt, brachte ich ihm als Geschenke der Patres zwei erlesene Bilder aus Japan; das eine stellte unseren Herrn Jesus Christ, das andere den Heiligen Vater Ignatius dar. Sie wurden sehr bewundert; doch gefiel das Bild des Heiligen Ignatius dem Kaiser ganz besonders, da es ihm neu war und er ein solches noch nie zuvor gesehen hatte. Er fragte mich, wen es darstelle, und als ich es ihm zur Genüge erklärt hatte, bat er mich, das Leben des Heiligen zum Heile des Reiches in Persisch niederzuschreiben."

Wie diese und viele ähnliche Nachrichten bezeugen, wurden also christliche Bilder von Goa importiert, vor allem solche der Jungfrau Maria, und Akbar ließ mehrere teils durch seine eigenen, teils durch portugiesische Maler kopieren.

Nach Akbars Tode 1605 trat vorübergehend ein Rückschlag ein, als der Kronprinz, um die muhammedanische Partei für sich zu gewinnen, sich genötigt sah, dieser die Wiederherstellung des Islam zu versprechen. Erst, als er sich seines Thrones genügend sicher fühlte, kehrte Jahângîr zur Politik seines Vaters zurück und wandte den Jesuiten wieder seine Gunst zu, freilich in derselben äußerlichen Weise wie dieser. Guerreiro berichtet 1609 darüber:

„ — — In all diesen Unterhaltungen, in welchen die oben genannten Gegenstände behandelt wurden, bezeugte der König stets viel Liebe für unseren Herrn Jesum Christum. Ja, er trat sogar manchmal mit großer Kühnheit für den Gebrauch von Heiligenbildern ein, obwohl diese bei den Mauren sehr verpönt sind. Und so fand er auch, als er von Lahore zurückkehrte, seinen Palast zu Agrâ[1]) wohl ausgeschmückt vor, und ausgemalt mit verschiedenen Bildern, welche schon fertig, so wie andere, die gerade in Ausführung waren. Sie befanden sich sowohl im Innern, als auch an der Außenfront in einer Veranda, in welcher er sich täglich dem Volke zu zeigen pflegte. Fast alle diese Bilder behandelten religiöse Stoffe; an der Decke, in der Mitte, war eine sehr kunstvolle Darstellung Unseres Herrn Jesu Christi gemalt, in einem Heiligenschein und von einer Schar Engel wie von einem Ringe umgeben; und an den Wänden befanden sich kleine Bilder einiger Heiliger wie St. Johannis des Täufers, des Heiligen Antonius, St. Bernhards und anderer, sowie auch einiger weiblicher Heiligen. In einem anderen Raume befanden sich einige Portugiesen, in Lebensgröße gemalt und vorzüglich ausgeführt. Und an der Außenwand, wo sich das Fenster (jharokhâ) befindet, an dem der König sitzt, wenn er sich dem Volke zeigt, waren früher lebensgroße Porträts der Günstlinge des Königs angebracht; aber diese ließ er nun beseitigen und an ihrer Stelle gar künstlich einige portugiesische Soldaten malen, in großem Format und so verteilt, daß sie von dem ganzen, der Öffentlichkeit zugänglichen Hofe gesehen werden konnten. An jedem Fenster sind drei davon zu sehen, und über ihnen ist zur Rechten Unser Herr Jesus Christ dargestellt, wie er die Weltkugel in seiner Hand hält; zur Linken aber befindet sich Unsere Liebe Frau, in Lebensgröße nach dem Bilde des Heiligen Lukas kopiert. Und zu beiden Seiten dieser Gemälde knien die Figuren verschiedener Heiliger, wie im Gebet versunken. Und da das Fenster, an dem der König sitzt, die Form einer Nische hat, und über und über bemalt ist, so hat er seine beiden Söhne an deren Wand in voller Größe malen lassen. Über dem einen ist ein kleines Bildchen Unseres Herrn Christi und eines Paters der Gesellschaft Jesu mit einem Buch in der Hand; und über dem anderen Sohne sieht man die Heilige Jungfrau. An der Innenwand der Nische befinden sich die Bilder des Heiligen Paulus, Gregorius und Ambrosius, und es ist ein großer Trost für die Patres, daß sie, wenn sie hier den König erwarten müssen, ihren Rosenkranz vor dem Bilde der Madonna beten und sich der Gnade Unseres Herrn Jesu Christi empfehlen können. Die Mauren aber sind sehr verwundert, so oft sie die Bilder sehen, während die Patres vielmals Gott danken, daß sie im Palaste eines heidnischen Königs die Bilder Christi, Unserer Lieben Frau und der Heiligen dem allgemeinen Anblick dargeboten sehen dürfen; denn wahrlich, es sieht diese Galerie mehr wie die eines frommen und katholischen Königs aus, als wie die eines Muhammedaners. Im Innern des Palastes aber stellen die Gemälde, welche alle Wände und Decken der Säle schmücken, die Mysterien Unseres Herrn dar und Szenen aus den Acta Apostolorum, die die Patres dem König gegeben hatten, auch die Geschichte der Heiligen Anna und der Susanna, sowie andere Legenden. Dies alles ist vom König ent-

[1]) Siehe auch: F. Martin, Miniature Painting and Painters in Persia, India and Turkey 1912, vol. II., pl. 216 links. — C. Stanley Clarke, Indian Drawings. Thirty Mogul Paintings of the School of Jahângîr in the Wantage Bequest, Victoria and Albert Museum, London 1922, pl. 5, no. 7.

worfen worden, ohne daß jemand mit ihm darüber gesprochen hätte. Aus den Bilderbeständen, welche er besitzt[1]), wählt er persönlich die Figuren aus, welche gemalt werden sollen, und er schärft den Malern ein, daß sie sich von den Patres sagen lassen sollten, welche Farben sie für die Kleider jeder Figur benutzen müßten, und daß sie in keiner Weise, auch nicht im Geringsten, von dem abweichen dürften, was sie ihnen sagen würden. Dies ist den Mauren ein unangenehmer Dorn im Auge; denn sie sind so bilderfeindlich, daß sie es nicht dulden, daß die Heiligen ihres eigenen Glaubens dargestellt werden, geschweige denn die der christlichen Religion, welche sie so sehr hassen.

Der König ließ auch nach einem Ölbilde eine große Wandmalerei anfertigen, die Christus an der Säule darstellte. Und dies nahmen ihm die Mauren sehr übel, da sie die ganze Passion Christi als Fälschung ablehnen. Ja, er wünschte sogar, daß dies große Bild als Vorlage für einen Gobelin dienen sollte, ganz aus Seide gewirkt, welchen er mit den gleichen Figuren wie „Christus an der Säule“ und mit einer persischen Inschrift anzufertigen befahl. Auf einem der Panele in einer Halle ließ er nach einer Vorlage in seinem Besitze lebensgroße Bilder des Papstes, des Römischen Kaisers, König Philipps II. und des Herzogs von Savoyen, deren Porträts er alle besaß, anfertigen. Sie sind alle kniend dargestellt, wie sie das Heilige Kreuz, das in ihrer Mitte steht, verehren.

Pater Juan Alvares, der Vertreter der portugiesischen Jesuiten bei Seiner Heiligkeit dem Papste, sandte dem König von Rom aus ein Bild der Madonna und eine Anbetung der Heiligen Könige. Man kann sich kaum vorstellen, wie hoch er es schätzte, und da es zuerst in seine Hände gelangte, bevor die Patres es erhielten, so sandte er schleunigst nach ihnen. Er zeigte es öffentlich allen im Durbar Anwesenden, und forderte einen der Patres auf, ihm die Bedeutung der Heiligen Geschichte zu erklären. Darauf erläuterte er es allen seinen Höflingen, und während er die ganze Zeit das Bild in der Hand hielt und es allen zeigte, erzählte er ihnen die Geschichte der Geburt Unseres Herrn und der Anbetung der Weisen, so daß er sich wie ein Prediger auf der Kanzel ausnahm. Er beauftragte die Patres, es fassen und hübsch verzieren zu lassen und auf einer Rolle zu befestigen, damit es nicht zerrissen oder beschädigt würde, wenn man es auf- oder zurolle. Außenherum malten die Patres schwarz-weiße Ornamente, nach einer Zeichnung aus unseren Büchern. Der König war sehr über sie erfreut und befahl, sein eigenes Bild zwischen die Ornamente an einer von ihm persönlich ausgewählten Stelle hineinzumalen.

Durch die Beschäftigung mit diesen Bildern, wie auch durch die Unterhaltungen und Erklärungen der Patres ist der König in fast allen Mysterien Unseres Herrn Jesu Christi und der Heiligen Jungfrau wohl unterrichtet, und brüstet sich dessen vor seinen Großen. Eines Nachts, als die Patres sich bei ihm befanden, war unter den Bildern, welche er sie sehen ließ, eines von der Beschneidung Unseres Herrn. Der König bat den Pater, nichts zu sagen und fragte erst einige seiner Großen, ob sie wüßten, was das Bild darstelle. Als sie antworteten, sie wüßten es nicht, erklärte er es ihnen und fragte darauf den Pater, ob seine Erklärung richtig sei. „Sie ist richtig“, antwortete der Pater, worüber er sich sehr freute und antwortete: „Ja, ich weiß diese Dinge sehr gut.“ Die Achtung, welche er für Unseren Herrn Jesum und Unsere Liebe Frau hat, ist so hoch, daß er alle Urkunden und Briefe, ob sie nun für Mauren, Hindus oder Christen bestimmt sind, zwar innen nach seiner Gewohnheit mit dem königlichen Siegel siegelt; aber außen siegelt er sie mit dem Bilde Unseres Herrn und der Heiligen Jungfrau. Und dazu benutzt er ein goldenes Instrument, ähnlich einer Kneifzange, an deren Enden je ein Smaragd saß, so groß wie ein Daumennagel. In diese waren die besagten Figuren eingeschnitten, die er in das Siegelwachs drückte, mit dem er die Briefecken aufeinanderschloß.“

[1]) Vermutlich sind hier europäische Kupferstiche gemeint

Dieser mehr als merkwürdige Bericht ist nicht das einzige Dokument der Pflege christlicher Kunst durch Jahângîr. Auch das Grab seines Vaters zu Sikandra hatte er mit christlichen Fresken ausmalen lassen. Manucci, der sie noch kurz vor ihrer Zerstörung durch Aurangzîb (1659—1707) gesehen hatte, berichtet von ihnen:

„Das Grabmal von Sikandra ist ein sehr großes und hohes Gewölbe, ganz von weißem Marmor gearbeitet, welcher mit mancherlei Edelsteinen geschmückt ist, das Dach ganz vergoldet und in vielen schönen Farben verziert. Der Garten ist groß und schön, an allen Seiten ummauert und mit Bänken im Innern. Auch waren Gemälde mit menschlichen Figuren vorhanden. Über diese befahl der König Aurangzebe einen Kalkverputz zu legen, damit man sie nicht mehr sehen könne. Er sagte, solche Dinge seien vom muhammedanischen Glauben verboten. Ich erhielt mehrere Male Zutritt zu diesem Garten, um das Mausoleum zu besichtigen, da ich begierig war, die genannten Bilder zu sehen, bevor Aurangzebe sie zudecken lassen würde. Die Darstellungen in dem Haupteingange zum Garten waren ein Kruzifix, die Jungfrau Maria und Sankt Ignatius. Ich hatte auch den heftigen Wunsch, zu dem großen Gewölbe zugelasssen zu werden, von dem ich oben gesprochen habe, und schließlich nahm mich einer der Grabwächter mit sich, welcher mit mir befreundet war, auch meine Hilfe benötigte, da er mich für einen Arzt hielt. — Er öffnete die Türe, und ich machte mit ihm in aller Stille eine tiefe Verbeugung; dann ging ich barfuß herum und besah mir alles. Wie ich schon gesagt habe, war auf die Wand das Heilige Kruzifix gemalt, zur Rechten desselben das Bildnis Unserer Lieben Frau mit dem Jesuskinde auf ihrem Arm, während zur Linken sich Sankt Ignatius befand. In der Kuppel waren große Engel und Cherubime und viele andere Gestalten gemalt. Auch standen hier viele Weihrauchfässer, welche Tag für Tag entzündet wurden."

Darüber, ob mit dieser christlichen Mode — denn es ist nicht wahrscheinlich, daß das alles mehr als eine halbernste Spielerei war — unsere Miniaturen in Beziehung stehen, ist kein Zweifel möglich. Wenn uns in ihnen auch nicht gerade Beispiele jener Kopien erhalten sind, die Akbar und Jahângîr nach den von den Jesuiten mitgebrachten christlichen Gemälden machen ließen, so hat doch die vorhergehende Untersuchung die graphischen Vorlagen festgestellt, die sicherlich auf demselben Wege an den Moghulhof gelangten, wahrscheinlich hauptsächlich zur Zeit der dritten Jesuitenmission, also zum Teil erst unter Jahângîr.

II. SIR THOMAS ROE'S BERICHT

Wir geben im folgenden Auszug die Stellen aus dem Bericht von Sir Thomas Roe über seine Empfänge bei Jahângîr, die uns besonders interessant erscheinen, weil sie auf die Beziehungen des Kaisers und seiner Maler zur europäischen Kunst einiges Licht werfen.

Einmal schreibt er darüber:

„Ich sagte zu Asaph chan, daß . . . ich ein Bild eines meiner Freunde bei mir habe, welches seiner Eigenart wegen selten sei, und welches ich Sr. Majestät als Geschenk geben würde, da ich sähe, wie sehr er diese Kunst liebe; ich war überzeugt, daß er nie eines gesehen hatte, das ihm gleichkam, noch hatte ich etwas so lieb gewonnen. Er antwortete, es sei nicht gut, es öffentlich zu überreichen, es könnte Widerspruch und Streit verursachen; aber ich sollte mich auf ihn verlassen. . . . Asaph chan bat mich dann um das Bildchen und überreichte es dem König. Er war damit außerordentlich zufrieden und zeigte es jedem in seiner Begleitung. Zuletzt sandte er nach seinem Hofmaler und fragte ihn nach seiner Meinung. Der Narr antwortete, er könne das ebensogut machen.

Worauf der König sich an mich wandte: „Mein Mann sagt, er könnte das auch und ebensogut: Was meinen Sie?“ Ich entgegnete, ich sei vom Gegenteil überzeugt. Darauf er: „Wenn er es aber könnte, was wollen Sie dazu sagen?“ Ich antwortete: ... ich würde 10 000 Rupien wetten für eine solche Kopie, denn ich wüßte, daß in Europa nur derselbe Meister sie fertig brächte. „Nein“, sagte der König, „ich will vier Maler rufen, meine Hauptkünstler.“ . . . Schließlich bot Asaph chan 5 000 Rupien dagegen. Ich erwiderte, ich sei es zufrieden, doch hielte ich Geld für keinen rechten Einsatz unter Freunden. Ich wollte lieber ein gutes Pferd setzen. So wurde denn die Wette abgeschlossen. ... Am 6. August wurde ich in den Durbâr gerufen. Die Sache ging um ein Bild, welches ich letzthin dem Könige gegeben hatte und bei dem ich sicher gewesen war, daß niemand in Indien es ebensogut nachmachen könnte. Schließlich sagte der König, ich sollte zu dem Guzelchan (Schatzhaus) kommen, und dann sollte ich die Bilder sehen. Nachts sandte er nach mir, eilig, mit seinen Leuten zu siegen, und zeigte mir sechs Bilder, von denen fünf von seinen Künstlern gemacht waren, alle auf eine Tafel aufgezogen, so ähnlich, daß ich beim Kerzenlichte Mühe hatte, sie zu unterscheiden. Ich gestehe, sie waren über alle meine Erwartung; dann zeigte er mir mein eigenes und die Unterschiede, welche in der Technik augenscheinlich waren, jedoch einem ungeschulten Auge nicht erkennbar. Darüber, daß ich die Bilder im ersten Augenblick nicht hatte unterscheiden können, war er sehr erfreut und lachte laut. ... Nachher zeigte ich ihm ein Bild, welches ich von Sr. Majestät hatte, — weit geringer als die Arbeit, die ich eben sah, und wonach ich alle anderen beurteilt hatte, weil es mir als das beste bezeichnet worden war. Er fragte mich, woher ich es habe. Ich sagte es ihm. „Warum“, fragte er, „kaufen Sie denn so etwas? Habe ich nicht das Beste, und habe ich Ihnen nicht gesagt, ich würde Ihnen alles geben, was Sie nur immer wünschten?“ Ich dankte Sr. Majestät, meinte aber, ich hätte es nicht für höflich gehalten, ihn mit solchen Kleinigkeiten zu belästigen.“

Ein andermal überreichte Thomas Roe eine Anzahl größerer Bilder:

„Der König sandte nach den Bildern und ließ sie auspacken. Er fragte mich nach den Damen (Bildern der Lady Montague und Lady Molyneux). Betreffs des dritten Bildes, einer Venus mit einem Satyr, befahl er meinem Dolmetscher, mir nicht zu sagen, was er geäußert hatte, sondern fragte seine Großen, was sie meinten, daß der Sinn des Bildes sei. Er zeigte auf die Hörner des Satyrs, seine schwarze Haut, und deutete auf viele Einzelheiten. Jeder antwortete nach seinen Ideen; aber schließlich meinte er, sie hätten sich alle getäuscht, und da er sähe, sie wüßten nichts Besseres, so wolle er seine Ansicht für sich behalten, indem er den Befehl wiederholte, diesen Satz mir nicht zu übersetzen. Doch fragte er, was ich dächte. Ich sagte: Eine Erfindung des Malers, seine Kunst zu zeigen, welche er der Dichtkunst entnommen hätte, aber die Allegorie sei mir neu, da ich das Bild noch nie gesehen hätte. ... Dies möchte ich zur Belehrung wiederholen, um die Company zu warnen, nicht Bilder zu schicken, welche falsch ausgelegt werden können; denn darin sind dieser König und seine Leute kritisch, voll Eifersucht und Hinterhältigkeit. ... Und ich glaube, er verstand die Allegorie als eine Verspottung der Asiaten, die der ihnen in Hautfarbe und Erscheinung nicht unähnliche nackte Satyr darstellen sollte, welcher seinerseits von Venus, einer weißen Frau, an der Nase gehalten, den Eindruck machte, als werde er von ihr als Gefangener herumgeführt.“

Am 12. März 1617 wurde dann Roe zum großen Neujahrsempfang geladen.

„Der Thron, auf dem der König saß, war derselbe, den er im vorigen Jahre benutzt hatte, und ebenso die andere Herrichtung. Am oberen Saalende war das Bild meines Herrn und Königs aufgestell, sowie die Porträts der Königin, der Lady Elisabeth, von Sir Thomas Smith und anderen. Darunter zwei Stücke Stoff und feiner Brokat aus Persien, ein Thron aus Gold, ganz mit Rubinen, Smaragden und Türkisen besetzt, und dazu die gewohnte Musik der singenden Dirnen“ (gemeint: Bayaderen).

REGISTER

NAMEN- UND SACHREGISTER

'Abdallah Khân, 2, 15, 19.
'Abd-ar-Rahîm Khân, 6, 8, 15, 16, 19.
'Abd-al-Wahâb, 2, 11, 16, 19.
Ajmîr, 8, 10, 17.
Akbar, 6, 7, 13f, 14, 24, 25, 31, 32, 45, 53ff.
Akbars Grabmal zu Sikandra, 57.
'Alî Bhagavân, 25.
Antwerpener Manieristen, 38, 50ff.
Agâ Rizâ, 9.
Asaf Khân, 5, 9, 16, 19, 58.
Bâbur, 12, 14, 23, 29, 44.
Bahâdur Khân, 6, 8, 16, 19.
Bairâm Khân, 13, 15.
Bakhtar Khân, 2, 8, 17, 19.
Bâlchand, 4, 7, 10, 42.
Basâwan, 45.
Beham, Hans Sebald, 40, 51.
Bhâktas, 24, 25, 26.
Bhâra, Râô, 6, 8, 17, 19.
Bhavânîdâs, 8.
Bihzâd, 5, 44.
Bishndâs, 8, 10, 48.
Brugsch-Pascha, 7.
Chôlî, 32, 34.
Christliche Bilder, 7, 38, 49, 50ff., 53ff.
Dârâ Shikôh, 24.
Dîn-i Ilâhî, 54.
Dürer, 3, 7, 38, 40, 51.
Farjî, 28, 29, 30.
Galle, Theodor, 3, 51.
Gôvardhan, 6, 8, 10, 19, 42, 46.
Guerreiro, 55ff.
Gulbadan Bêgam, 30.
Haridâs, 25.
Hindâl Mîrzâ, 14.
Humâyûn, 4, 13, 14, 29, 30, 31, 44, 45.
Ibrâhîm 'Adilshâh II., 8, 17.
Ihtimâm Khân, 6, 17, 19, 49.
Iskandar-Nâmah, 3.
Ismâîl Shâh, 4, 14, 30, 44.
Jâdrûp Gôsâîn, 24, 25.
Jahângîr, 5, 6, 7, 8, 9f., 14, 23, 24, 32, 55ff.
Jâm, 6, 8, 17, 19.
Jâmah, 28, 32.
Jesuiten, 11, 53ff.
Jodh Bâî, 8, 18.
Kachh, 8, 9, 17.
Karan, Rânâ, 6, 17, 19.
Kesavadâs, 6, 7, 10, 49.
Khân 'Alam, 11.
Khizr Khân Fârûqî, 2, 11, 18, 19.
Lachak, 31.
Langôtî, 31.
Mâdhava, 40.
Mahâbat Khân, 6, 18, 19.
Majd-ad-dîn Baghdâdî, Shaikh, 5, 24.
Maler, 22, 23, 42ff.
Manôhar, 8, 10, 48.
Manôshahr (Minûshihr), 48.
Mansûr, 43, 49.
Mîr 'Alî Haravî, 52.
Mîr 'Alî Mashhadî, 2, 3, 4, 5, 6, 51, 52.
Muhammedanische Heilige, 23, 24.
Musik, 22.
Nâdir-az-Zamân, 8, 9, 44.
Nûr-Jahân, 16, 18.
Pâpôsh, 33.
Peshvâz, 28.
Pîr Dastgîr, 23.
Qabâ, 32.
Qalpâq, 29.
Qamîs, 30.
Râjputen, 13, 14, 21, 31, 33.
Râmdâs, 25, 34.
Roe, Sir Thomas, 10, 57ff.
Rottenhamer, Joh., 50.
Sadeler, 2, 3, 38, 50, 51.
Salîm Chishtî, Shaikh, 6, 14, 23.
Sârî, 33.
Savery, 38.
Shêr Shâh, 13, 31.
Shâhjahân, 8.
Shalvâr, 28.
Stradanus, 3, 47.
Sufismus, 24, 25, 53ff.
Sultân 'Alî, Mashhadî, 3, 4, 6, 52.
Sûraj Singh, 6, 8, 18, 19.
Tahmâsp, Shâh, 14, 29, 30.
Tâj, 30.
Tâjkulâh, 29, 30.
Takauchîyah, 32.
Tâq, 30.
Turban, 29, 30, 32.
Vos, M. de, 2, 3, 51.
Waffen, 34—35.
Weber, Albrecht, 7.
Wierix, 38, 40, 51.
Yôgîs, 25, 26, 49.

TAFELVERZEICHNIS

Vor dem Text: Kaiser Jahângîr, fol. 18b, n. Gr.

1. Szene am Stadttor, dat. 1618, fol. 14a, 5/6 n. Gr.
2. Mordszene (Akbar-Schule), fol. 16b, 5/6 n. Gr.
3. Seeschlacht, Detail aus Tafel 31, fol. 12a, n. Gr.
4. Der Harem im Gebirge, Detail aus Tafel 32, fol. 15a, n. Gr.
5. 'Abd-al-Wahâb, fol. 4b, n. Gr.
6. 'Abd-Allâh Khân, fol. 4b, n. Gr.
7. Khizr Khân Khândêshi, fol. 4b, n. Gr.
8. Bakhtar Khân Kalâvant, datiert 1614/15, fol. 4b, n. Gr.
9. Bildnis eines jungen Mannes (Indisch-Persischer Stil), fol. 5b, n. Gr.
10. Ustâd Mansûr, Elstern, fol. 17b, 4/5 n. Gr.
11. Randmalerei mit Vögeln auf Goldgrund, fol. 5b, n. Gr.
12. Randmalerei mit Karpfen auf Goldgrund, Detail aus Tafel 25, fol. 2b, n. Gr.
13. Kaiser Humâyûn (Randmalerei), Detail aus Tafel 24, fol. 24a, n. Gr.
14. Page mit Pferd (Randmalerei), fol. 8b, n. Gr.
    Kaiser Jahângîr und Shaikh Salîm Chistî (Randmalerei), fol. 22a, n. Gr.
15. Fürstin mit Dienerinnen (Randmalerei), fol. 10a, n. Gr.
    Fürst mit seinem Vazîr (Randmalerei), fol. 10a, n. Gr.
16. Falkner (Randmalerei), fol. 6a, n. Gr.
    Râjputen-Prinzessin (Randmalerei), fol. 6a, n. Gr.
17. Türke auf der Gazellenjagd (Randmalerei), fol. 15b, n. Gr.
    Tigerjagd (Randmalerei), Detail aus Taf. 23, fol. 12b, etw. vergr.
18. Katzen (Rand-Medaillon), fol. 4b, n. Gr.
    Zweikampf (Randmalerei), Detail aus Taf. 22, fol. 20a, n. Gr.
19. Scherbetbereitung (Randmalerei), fol. 21b, n. Gr.
    Vogelgruppe, fol. 8b, n. Gr.
20. Folio 18a: Kalligraphie (signiert?) und Randmalereien, 3/4 n. Gr.
21. Folio 3b: Kalligraphie von Mîr 'Alî und Randmalereien, 3/4 n. Gr.
22. Folio 20a: Kalligraphien von Mîr 'Alî und Randmalereien, 3/4 n. Gr.
23. Folio 12b: Kalligraphie von Mîr 'Alî und Randmalereien (Akbar auf der Jagd), 3/4 n. Gr.
24. Fol. 24a: Kalligraphien von Sultân 'Alî al-Mashhadî und Randmalereien (Humâyûn), 3/4 n. Gr.
25. Folio 2b: Kalligraphien von Mîr 'Alî, und Randmalereien (Fische, Medaillons—Bâbur), 3/4 n. Gr.
26. Folio 7a: Kalligraphien von Mîr 'Alî und Randmalereien, 3/4 n. Gr.
27. Folio 15b: Kalligraphie und Randmalereien, 3/4 n. Gr.
28. Folio 1a: Kalligraphie von Mîr 'Alî und Randmalereien, 3/4 n. Gr.
29. Folio 11b: Kalligraphie von Mîr 'Alî und Randmalereien (Europäische Sujets), 3/4 n. Gr.
30. Folio 5a: Kalligraphien von Mîr 'Alî und Randmalereien (Europäische Sujets — Dürer), 3/4 n. Gr.
31. Seeschlacht (Bâbur-Schule), fol. 12a, 9/10 n. Gr.
32. Humâyûn und Hindâl Mîrzâ (Humâyûn-Schule), fol. 15a, 3/4 n. Gr.
33. Shâh Ismaîl (Indisch-Persischer Stil), fol. 11a, n. Gr.
34. Elephantenzähmung, fol. 24b, n. Gr.
35. Sûraj Singh Râthôr, von Bishndâs, datiert 1608. — Rânâ Karan. — Bahâdur Khân Uzbek, von Bishndâs. — Mahâbat Khân, fol. 22b, etw. verkl.
36. Asaf Khân, fol. 20b. — Râjpute, fol. 18b, 4/5 n. Gr.
    'Abd-ar-Rahîm Khânkhânân, von Manôhar, dat. 1618, fol. 23a. — Râô Bhâra von Kachh, von Gôvardhan, datiert 1617, fol. 23a, 4/5 n. Gr.
37. Râja, fol. 18b. — Râja, von Manôshahr, fol. 18b, 3/4 n. Gr.
    Jâm, von Nâdir-az-Zamân, fol. 23a, 4/5 n. Gr.
38. Randmalereien: Bâlchand, fol. 13b, Gôvardhan, fol. 25b. — Heiliger mit Schüler, fol. 8b, n. Gr.
39. Zwei Maler bei der Arbeit, fol. 21a, n. Gr. — Kêsavadâs, datiert 1590, fol. 25a, etw. verkl.
40. Religiöser Musikant, fol. 6b, 3/4 n. Gr. — Wanderasket, fol. 6b, 3/4 n. Gr.
    Asket und Portugiesin, fol. 13a, 4/5 n. Gr.
41. Kopie einer Hl. Familie von Rottenhamer, fol. 1b, 3/4 n. Gr. — Frauen am Grabe Christi (Nachahmung), fol. 10b, etw. verkl.
    Zwei Wanderasketen, fol. 13a, 4/5 n. Gr.
42. Madonna von Kêsavadâs, fol. 2a, n. Gr. — Zwei Stiche und Randornament, fol. 8a, 3/4 n. Gr.
43. Stich nach Dürer: Affe am Baum, fol. 9a.

FOLIOREGISTER

fol. 1a: S. 2, 20, 21, 22, 28, 30, 40, 42, 52; Tafel 28.
fol. 1b: S. 2, 50; Tafel 41.
fol. 2a: S. 2, 49; Tafel 42.
fol. 2b: S. 2, 14, 20, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 42; Taf. 12, 25.
fol. 3a: S. 2, 20, 42, 51.
fol. 3b: S. 2, 20, 21, 29, 30, 32, 38; Tafel 21.
fol. 4a: S. 2, 42, 52.
fol. 4b: S. 2, 8, 16, 17, 18, 20, 32, 33, 35; Tafel 5, 6, 7, 8, 18.
fol. 5a: S. 2, 38, 40, 42, 52; Tafel 30.
fol. 5b: S. 2, 20, 45; Tafel 9, 11.
fol. 6a: S. 3, 21, 40, 42, 52; Tafel 16.
fol. 6b: S. 3, 25, 26, 49; Tafel 40.
fol. 7a: S. 3, 20, 21, 22, 30, 31, 32, 42; Tafel 26.
fol. 7b: S. 3, 51.
fol. 8a: S. 3, 38, 51; Tafel 42.
fol. 8b: S. 3, 20, 21, 23, 31, 42; Tafel 14, 19, 38.
fol. 9a: S. 3, 20, 21, 23, 40, 50, 51.
fol. 9b: S. 3, 20, 43, 44.
fol. 10a: S. 3, 20, 29, 30, 34, 42; Tafel 15.
fol. 10b: S. 4, 50; Tafel 41.
fol. 11a: S. 4, 14, 20, 28, 30, 38, 44; Tafel 33.
fol. 11b: S. 4, 20, 29, 40, 42, 52; Tafel 29.
fol. 12a: S. 4, 20, 21, 28, 29, 30, 35, 44; Tafel 3, 31.
fol. 12b: S. 4, 14, 20, 32, 33, 35, 42; Tafel 17, 23.
fol. 13a: S. 4, 20, 26, 49; Tafel 40, 41.
fol. 13b: S. 4, 7, 20, 21, 42; Tafel 38.
fol. 14a: S. 4, 8, 14, 22, 30, 31, 46; Tafel 1.
fol. 14b: S. 4, 21, 22, 30, 42.
fol. 15a: S. 4, 14, 28, 29, 30, 31, 35, 44, 45; Tafel 4, 32.
fol. 15b: S. 4, 28, 31, 35, 40, 42, 52; Tafel 17, 27.
fol. 16a: S. 4, 8, 20, 21, 22, 23, 43.
fol. 16b: S. 5, 20, 28, 32, 34, 35, 45, 51; Tafel 2.
fol. 17a: S. 5, 21, 22, 42, 52.
fol. 17b: S. 5, 44, 49; Tafel 10.
fol. 18a: S. 5, 20, 21, 22, 28, 30, 31, 35, 42, 52; Tafel 20.
fol. 18b: S. 5, 14, 20, 31, 32, 33, 35, 48; Titelbild, Tafel 36, 37.
fol. 19a: S. 5, 20, 21, 22, 23, 44, 52.
fol. 19b: S. 5, 20, 24.
fol. 20a: S. 5, 20, 21, 22, 31, 35, 43, 52; Tafel 18, 22.
fol. 20b: S. 5, 16, 20, 42; Tafel 36.
fol. 21a: S. 5, 20, 22, 32; Tafel 39.
fol. 21b: S. 6, 20, 21, 22, 30, 42; Tafel 19.
fol. 22a: S. 6, 14, 20, 21, 23, 42, 52; Tafel 14.
fol. 22b: S. 6, 8, 16, 17, 18, 20, 32, 33, 35, 48; Tafel 35.
fol. 23a: S. 6, 8, 17, 20, 32, 46, 48; Tafel 36, 37.
fol. 23b: S. 6, 20, 21, 23.
fol. 24a: S. 6, 14, 20, 21, 22, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 38, 42, 52; Tafel 13, 24.
fol. 24b: S. 6, 20, 21, 31, 32, 48; Taf. 34.
fol. 25a: S. 6, 7, 14, 17, 20, 32, 49; Tafel 39.
fol. 25b: S. 6, 8, 21, 22, 30, 33, 42; Tafel 38.

LITERATURVERZEICHNIS

Abû'l-Fazl 'Allâmî, A'în-i-Akbarî, transl. by H. Blochmann, Calcutta 1872.

Bâbur-Nâmah, transl. by Leyden-Erskine, London 1826.

Badâônî, Muntakhab-at-Tavârîkh, transl. by Haig, Calcutta 1899.

Fr. Bernier, Travels in the Mogul Empire 1656—1668, ed. Constable, Westminster 1891.

Binyon-Arnold, Court Painters of the Grand Moguls, London 1921.

H. Brugsch, Reise der Kgl. Preußischen Gesandtschaft nach Persien, Leipzig 1862.

C. Stanley Clarke, Indian Drawings. Twelve Mogul Paintings of the School of Humâyûn, London 1921.

C. Stanley, Indian Drawings. Thirty Mogul Paintings of the School of Jahângîr in the Wantage Bequest, London 1922.

Dinesh Chandra Sen, History of Bengali Literature, Calcutta 1911.

W. Egerton, Handbook of Indian Arms, London 1880.

Griffiths, Paintings of the Buddhist Cave Temples of Ajantâ, London 1897.

A. Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan, Berlin 1912.

Gulbadan Bêgam, History of Humâyûn, ed. by A. S. Beveridge, London 1902.

Th. H. Hendley, Memorials of the Jeypore Exhibition 1883.

H. Hosten, The Annual Relation of Father Fernão Guerreiro, S. J., for 1607—1608, (J. Panjab Historical Society VII, 1918).

Huart, Les Calligraphes et Miniaturistes de l'Orient Musulman, Paris 1908.

Du Jarric, Thesaurus rerum Indicarum, Coloniae 1612—1616.

E. Kühnel, Miniatur-Malerei im Islamischen Orient, 2. Aufl., Berlin 1922.

E. D. Maclagan, The Jesuit Missions to the Emperor Akbar, (Journ. of the Asiatic Society of Bengal 1896).

N. Manucci, Storia do Mogor, transl. by W. Irvine, London 1907—1908.

Marteau-Véver, Miniatures Persanes, Paris 1913.

F. R. Martin, Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, London 1912.

Sir Thomas Roe, Embassy to the Court of the Grand Mogul 1615—1618, ed. W. H. Foster, London 1899.

Ph. W. Schulz, Die Persisch-Islamische Miniaturen-Malerei, Leipzig 1914.

Shâhnâvâz Khân, Ma'âsir-al-Umarâ, ed. by Maulavî 'Abdur Rahîm and Mîrzâ Ashraf 'Alî, Calcutta 1888—1891.

V. A. Smith, Akbar the Great Mogul, Oxford 1917.

Tûzuk-i Jahângîrî, transl. by A. Rogers and H. Beveridge, London 1909—1914.

A. Weber, Über die Krishnajanmâshtamî (Krishna's Geburtsfest), Berlin 1868.

TAFELN



Fol. 14a: Szene am Stadttor, datiert 1618



Fol. 15a: Der Harem im Gebirge, Detail aus Tafel 32



Fol. 4b: ʻAbd-al-Wahâb



Fol. 4b: ‘Abd-Allâh Khân



Fol. 4b: Khizr Khân Khândêshi



Fol. 4b: Bakhtar Khân Kalâvant, datiert 1614/15



Fol. 5b: Bildnis eines jungen Mannes



Fol. 17b: Ustâd Mansûr (?), Die Elstern



Fol. 5b: Randdetail zu Tafel 9



Fol. 2b: Randmalerei, Detail aus Tafel 25



Fol. 24a: Kaiser Humâyûn, Detail aus Tafel 24



Fol. 8b: Page mit Pferd, Randdetail



Fol. 22a: Kaiser Jahângîr und Shaikh Salîm Chishtî, Randdetail



Fol. 10a: Fürstin mit Dienerinnen, Randdetail



Fol. 10a: Fürst mit seinem Vazîr, Randdetail



Fol. 6a: Râjputen=Prinzessin, Randdetail



Fol. 6a: Falkner, Randdetail



Fol. 12b: Tigerjagd, Detail aus Tafel 23



Fol. 15b: Gazellenjagd, Detail aus Tafel 27



Fol. 20a: Zweikampf, Detail aus Tafel 22



Fol. 4 b: Randmedaillon



Fol. 21 b: Scherbetbereitung, Randdetail



Fol. 8 b: Vogelgruppe

چون آن اشتیاق و آرزومندی
به شرف عالیجناب فضایل‌مآب
امیر [illegible]
به دریافت ملاقات آن
فصاحت شعار محبت آثار
نتیجه نداد
حدیقی نهایت نامه اول
غایتی ندارد
فلاجرم از آن باب شروع
اگر بر خلاف [illegible] قصه ازا
والتماس می‌نماید
گاهی بطلب قطعه ممنون سازند
دور نیست

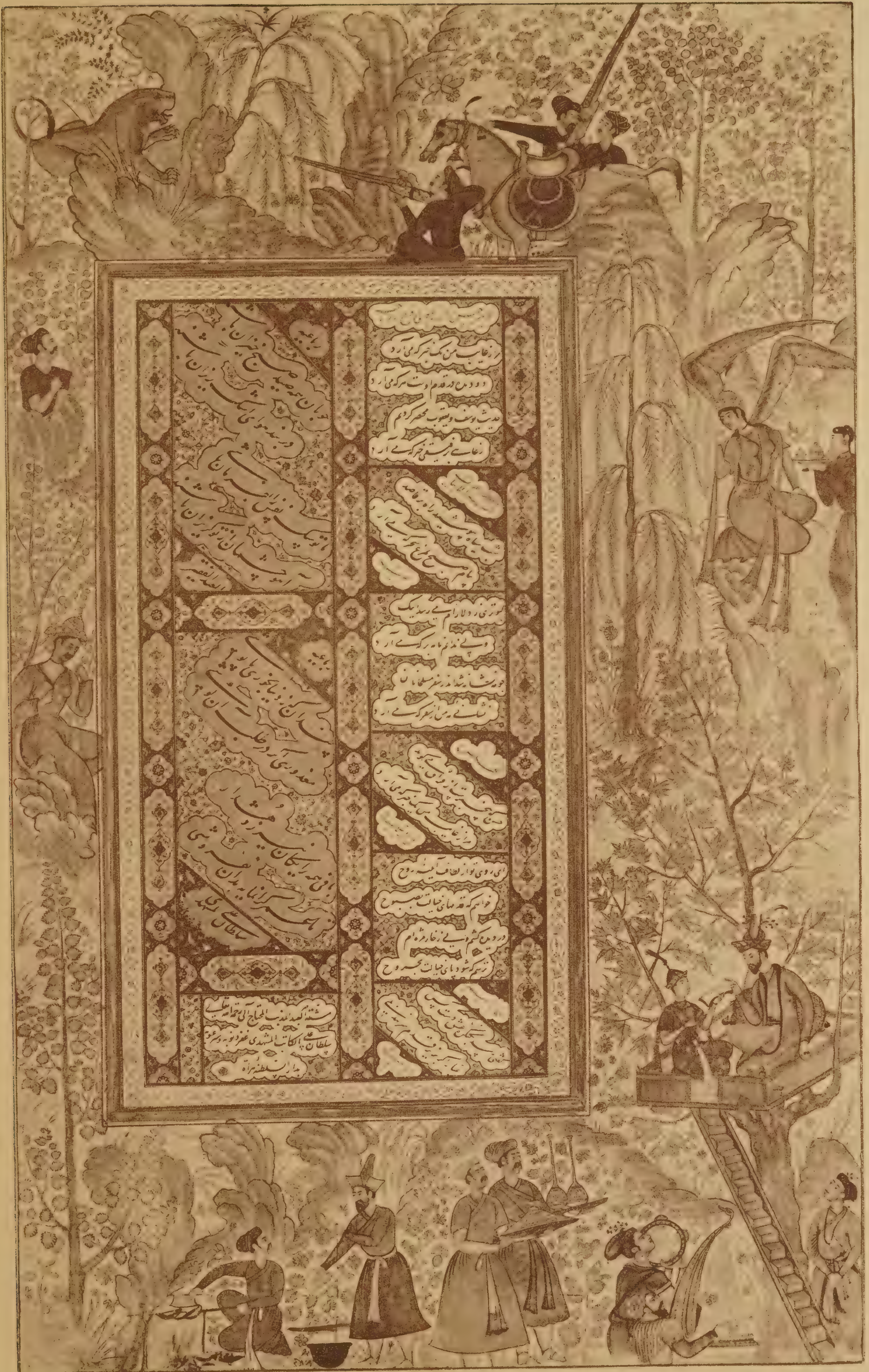




fol. 20a



fol. 12b



fol. 24a



fol. 2b

الفقیر علی الکاتب ستر عیوبه

یکی حلقهٔ کعبه دارد بدست
یکی در خراباتی افتاده مست
گر آن را بخواند که نگذاردش
ور این را براند که باز آردش

الفقیر المذنب

میر علی ستر عیوبه

علی الکاتب



fol. 15b



fol. 1a



fol. 11b


وفضل عام را چندان اعتبار نباشد قطعه
اگر صد عیب دارد مرد درویش
رفیقانش یکی از صد ندانند
وگر یک ناپسند آید ز سلطان
ز اقلیمی باقلیمی رسانند
پس در تهذیب اخلاق خداوندزادگان انبتهم الله نباتا حسنا
اجتهاد ازان بیشتر باید کرد که در حق عوام

fol. 5a



fol. 12a



fol. 15a



fol. 11a



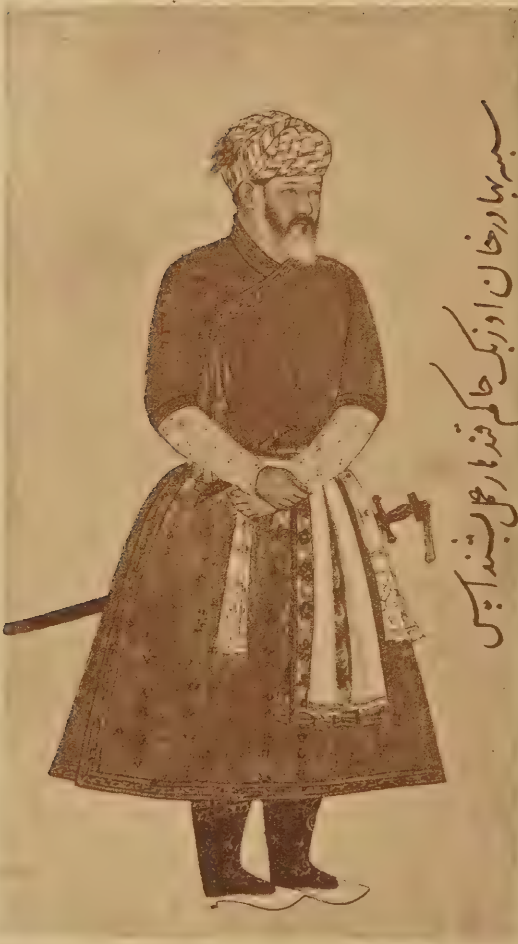
fol. 24b



Râja Surâj Singh Bishndâs fec. 1608



Râna Karan



Bahâdur Khân Bishndâs fec.



Mahâbat Khân

fol. 22b



fol. 20b: Asaf Khân



fol. 18b



Khân Khânân Manôhar fec. 1618
fol. 23a



Râô Bhârah Gôvardhan fec. 1617
fol. 23a



fol. 18b



fol. 18b

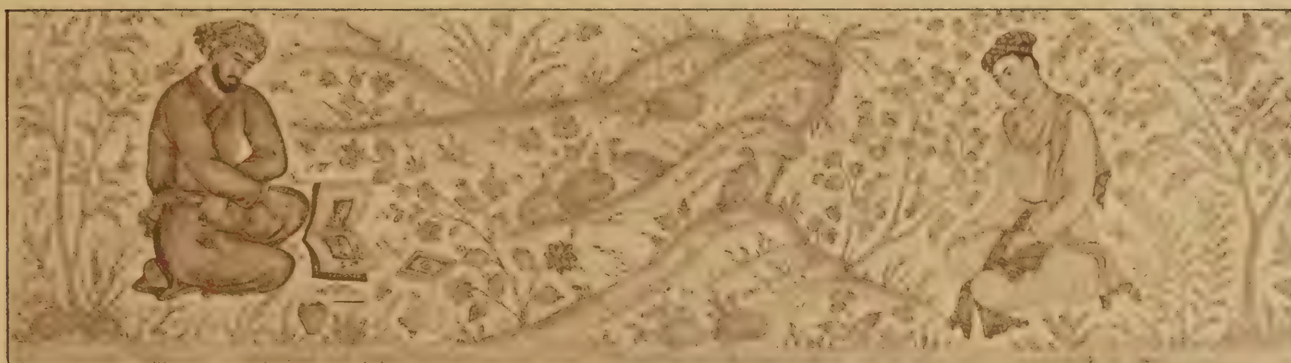
Manôshahr fec.



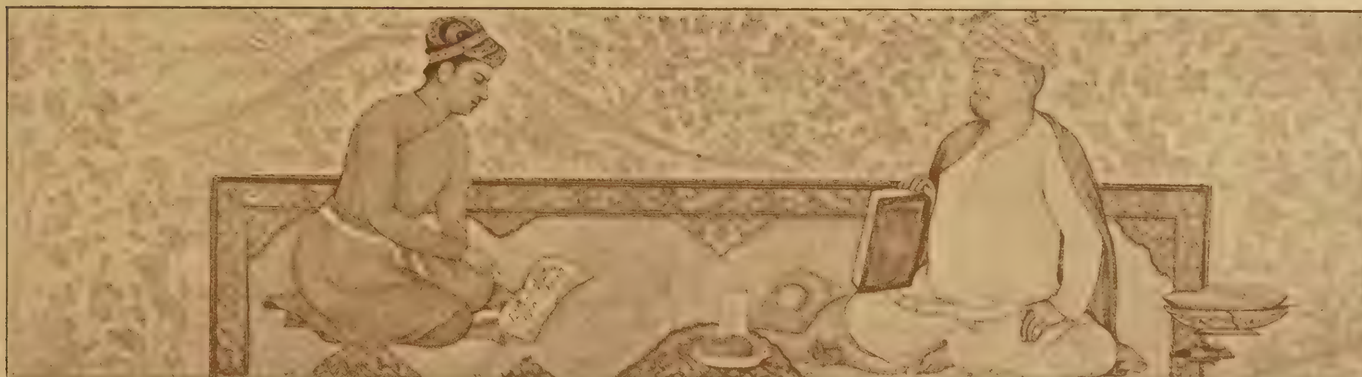
Jâm

Nâdir az-Zamân fec.

fol. 23a



fol 13b Bâlchand fec.



fol. 25b Gôvardhan fec. 1609



fol. 8b





fol. 21 a



Kêsavadâs fec. 1590
fol. 25 a





fol. 6b



fol. 13a



fol. 1b



fol. 10b



fol. 13a



fol. 8a



fol. 2a Kêsavadâs fec.



fol. 9a